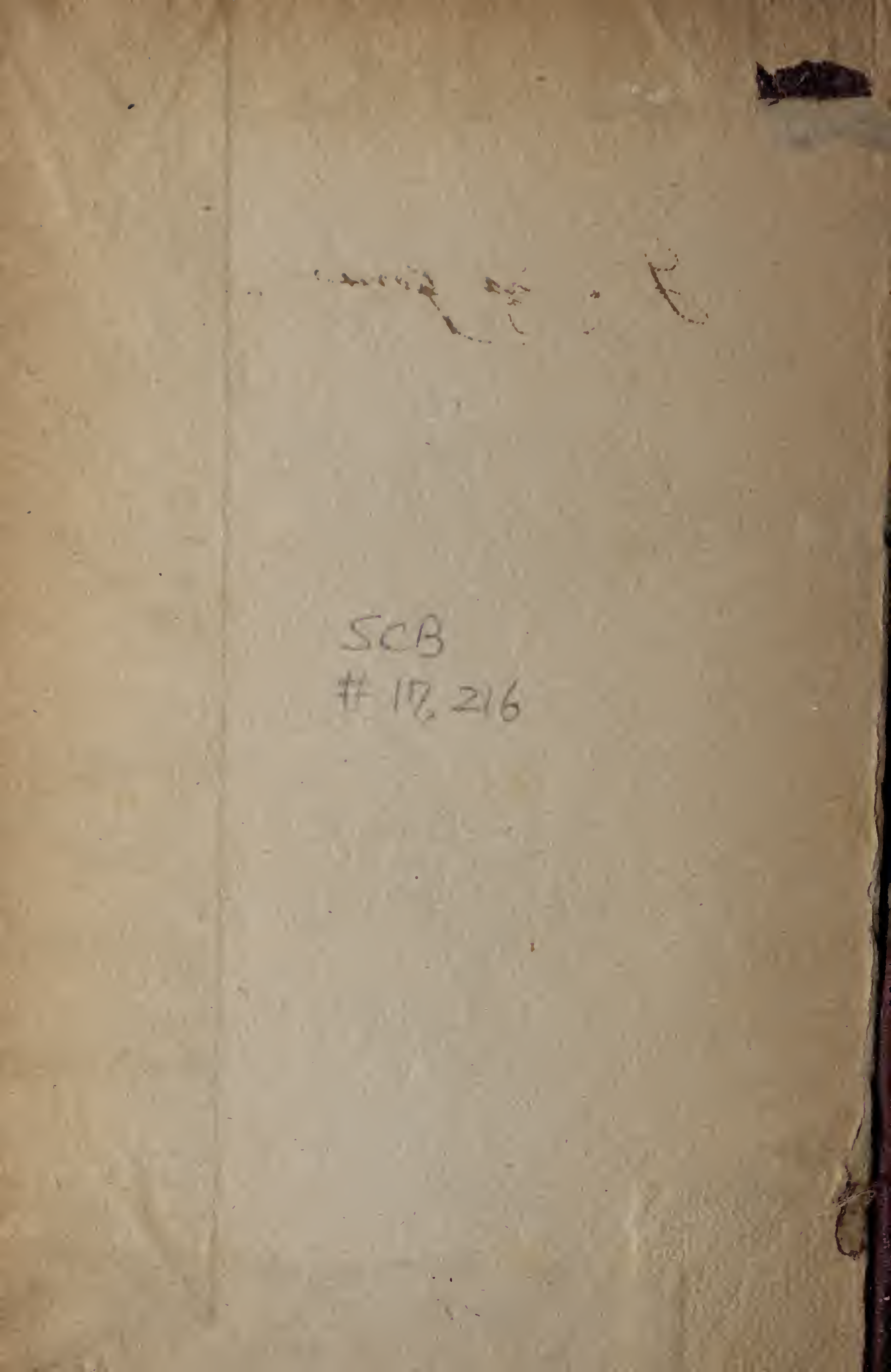


John A. Mackay

José Diaz ...

HISTORIA

DE LA

LITERATURA ESPAÑOLA

POR

JAIME FITZMAURICE-KELLY
Indivíduo de la Academia Británica,
C. de las RR. Academias Española y de la Historia.

José Díaz González

MADRID
LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ
Calle de Preciados, núm. 48.
MCMXIV

Madrid. Imp. Clásica Española, Caños, 1, dup.°—Teléf. 4430.

A

EDMUNDO GOSSE

PREFACIO

Quince años hace que publiqué en inglés una *Historia de la literatura española,* cuya versión castellana salió a luz en 1901, y otra francesa en 1904. La castellana contenía mejoras de importancia, debidas en gran parte al docto traductor, mi buen amigo D. Adolfo Bonilla y San Martín. De tales mejoras, y de las valiosísimas sugestiones del malogrado maestro Menéndez y Pelayo, me aproveché oportunamente en la versión francesa. Agotada ésta, y siendo tan rica la cosecha de investigaciones realizadas durante la última década en el campo de los estudios hispánicos, hube de elegir entre dos posibilidades. Podía haber puesto el libro al día, comentándolo copiosamente y añadiendo en cada página notas modificativas y de enmienda. Rechacé este plan por parecerme demasiado presuntuoso, tratándose de un libro de tan sencilla índole, y creí preferible refundir por completo la versión francesa. Al hacerlo así, ha resultado

una obra nueva, que ofrezco ahora a los lectores españoles.

Cualquiera que hojee los siguientes capítulos, verá que no hay exageración en afirmar que ésta es obra nueva. Introdúcense radicales cambios en la ordenación de las materias: la *Crónica rimada* va ahora junto a los romances; éstos son estudiados con mayor esmero y detenimiento; figuran varios autores de épocas pasadas, de los cuales hice caso omiso con sobrada ligereza; he entrado en más pormenores que antes, al tratar de autores y de obras de verdadera transcendencia; gracias a las novísimas indagaciones, he podido rectificar los bosquejos biográficos de tan famosos escritores como Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón; también he concedido mayor espacio a la historia del teatro, y, a propósito de éste, se dedican—por vez primera en una obra literaria—algunas palabras al género chico, manifestación tan despreciada, pero tan popular y característica.

En cuanto era posible, he seguido el orden cronológico, haciendo constar, cuando se presenta ocasión, las relaciones que existen entre la literatura española y las de otros pueblos. Semejantes datos, aparte de su interés intrínseco, demuestran la solidaridad del arte literario y

la práctica del libre cambio en la esfera de las ideas. Confío, sin embargo, en haber resistido la tentación de exagerar la importancia de esas deudas, tentación a que está muy expuesto quien se ocupa en literatura comparada. Por interesantes que sean, tales comparaciones sólo poseen un valor relativo. Aunque Shakespeare haya seguido a Plutarco, Cervantes al *Cavallero Cifar,* Lope de Vega a Bandello, Molière a Castillo Solórzano, Corneille a Ruiz de Alarcón, Calderón a Tirso de Molina, y Moreto a todo el mundo, apenas tiene que ver esto con la cuestión de originalidad. Lo que determina un gran autor no es el tema que ha escogido: es su manera de tratarlo, su pensamiento, su expresión, su capacidad interpretativa, el rasgo característico de su genio individual: en una palabra, es el estilo. Tal vez evite discordancias haciendo desde un principio esta profesión de fe, no tan ociosa quizá como pudiera parecer a primera vista.

Desde la publicación del texto inglés de mi *Historia*, se ha renovado casi por completo el personal de los literatos españoles. Apunto con tristeza la pérdida de algunos escritores ilustres que me honraron con su amistad. Campoamor, Valera, Núñez de Arce, Pereda y Menéndez y Pelayo, han muerto. Los Sres. Benavente, Da-

río, Marquina, Ricardo León, Valle-Inclán, Baroja, Villaespesa, Sandoval, Trigo, Linares Rivas, Martínez Sierra y algunos otros, que sólo representaban promesas en 1898, o que en aquella época eran desconocidos como literatos, gozan ahora de reputación y entran por derecho propio en el nuevo cuadro.

Si un libro de este género contiene una proporción excesiva de errores, claro es que resulta peor que inútil, pues causa más daño que beneficio. No me atrevo a suponer que he logrado mi propósito, pero sí afirmo que, tanto respecto de la época moderna como respecto de la clásica, he procurado ser todo lo exacto que es dable en terreno tan movedizo. Siendo cada día más necesaria la bibliografía para cuantos se interesan con seriedad en los estudios hispánicos, he dispuesto en forma de Apéndice, alfabéticamente ordenado, una corta lista de obras que el estudioso consultará con provecho.

No acabaré estos renglones sin hacer constar mi gratitud para con mis críticos, colaboradores involuntarios que me han prestado verdadero servicio, sugiriéndome enmiendas y mejoras que van incluídas en las siguientes páginas. Con especial complacencia nombro aquí a mi amigo el Sr. Foulché-Delbosc, a quien sus doctas investigaciones propias no le han impedido ayudar-

me, con un interés que profundamente le agradezco.

No se me oculta el peligro que ofrece cambiar por completo una obra que, más bien por capricho de la fortuna que por méritos propios, ha merecido aprobación en diversos países. Pero he decidido correr el riesgo, pareciéndome un deber vulgarizar entre el público culto las conclusiones a que han llegado los especialistas. ¡Ojalá que no signifique esto un imperdonable atrevimiento mío! Confío en la bondad no desmentida de mis lectores españoles y extranjeros, y deseo vivamente que, los que acogieron con sobrado favor mi primer bosquejo de la literatura castellana, encuentren, en esta obra más madura, utilidad é interés no menores.

JAIME FITZMAURICE-KELLY.

Liverpool, Octubre de 1913.

TABLA DE MATERIAS

CAPÍTULO PRIMERO

Introducción.

CAPÍTULO II

Época anónima.

(1140-1220)

CAPÍTULO III

Época de Alfonso el Sabio y de Sancho IV.

(1220-1295)

CAPÍTULO IV

Época didáctica.

(1295-1406)

CAPÍTULO V

Época de Juan II.

(1406-1454)

CAPÍTULO VI

Época de Enrique IV y de los Reyes Católicos.

(1454-1516)

CAPÍTULO IX

Época de Lope de Vega.

(1598-1621)

CAPÍTULO X

Época de Felipe IV y de Carlos II.

(1621-1700)

CAPÍTULO XI

El siglo diez y ocho.

(1700-1808)

CAPÍTULO XII

Época de Fernando VII y de Isabel II.

(1808-1868)

CAPÍTULO XIII

La literatura desde 1868.

LITERATURA ESPAÑOLA

CAPÍTULO I

Introducción

Al bosquejar la historia de la literatura en España, puede omitirse la aportación de los bascos, que pasan por ser descendientes de las tribus neolíticas que poblaban el Norte, Nordeste y Sur de la Península. Los bascos, cuya vida práctica es tan espléndida, no poseen grandes tradiciones literarias. Su *Leloaren Cantua* (Cantar de Lelo), lejos de ser un himno contemporáneo, escrito para celebrar su victoria sobre Augusto, es una falsificación que no va más allá del siglo XV (1). En cuanto al *Altabiskarko Cantua* (Cantar de Altabiskar), que se dijo compuesto para conmemorar una derrota de Carlomagno por los bascos en Altabiskar, colina próxima a Roncesvalles, es una mistificación: escrito primero en francés (hacia 1833) por Francisco-Eugenio Garay de Monglave, el *Altabiskarko Cantua* fué traducido en mediano bascuence por cierto Luis Duhalde, natural de

(1) Se encuentra por vez primera en una obra inédita de Juan Iñiguez de Ibargüen: *Crónica general de España y sumaria de la casa de Vizcaya.*

Espelette y estudiante, a la sazón, en París. Nadie lo recordaría ya, si no se hallase un eco de él al principio de *Aymerillot:*

«Le laboureur des monts qui vit sous la ramée
Est rentré chez lui, grave et calme, avec son chien;
Il a baisé sa femme au front et dit: c'est bien.
Il a lavé sa trompe et son arc aux fontaines;
Et les os des héros blanchissent dans les plaines.»

El más antiguo libro basco, es una colección de poesías religiosas y de amor, rotulada: *Linguæ vasconum Primitiæ* (1545), obra de Bernardo Dechepare, cura de San Miguel, cerca de San Juan de Pié de Puerto; el primer basco que da muestras de alguna originalidad en su lengua, es Pedro de Axular, escritor del siglo XVII. Dejando a un lado autores como Pedro López de Ayala, Samaniego y otros, puede afirmarse que la contribución de los bascos a la literatura española, es insignificante.

La tradición literaria española es enteramente latina. Vencidos por las legiones romanas, los españoles tomaron su revancha haciéndose maestros en el idioma e invadiendo la capital de sus vencedores. Obtuvieron maravilloso éxito. Balbo fué el primer bárbaro que llegó al consulado; su sobrino y homónimo fué el primer bárbaro que obtuvo los honores del triunfo; Trajano fué el primer bárbaro electo emperador. Los tres eran de origen español, y el buen suceso de estos hombres de Estado tuvo su equivalencia en el campo literario. Galión, el procónsul de Acaya, mencionado en los *Hechos de los Apóstoles*, era hermano de Séneca y tío de Lucano. En la sonora retórica del uno y en la broncínea melodía del otro, así como en el cinismo de Marcial y en la sentenciosa sabiduría de Quintiliano, dibújanse los rasgos de

energía y de flaqueza que se desarrollaron más tarde en la evolución de la literatura española. No hay que decir que la mayor parte de los españoles, aun de los literatos, no hablaban el latín con la corrección de aquellos más célebres escritores de la edad de plata. Cicerón se burlaba amablemente del acento—*pingue quiddam sonantibus atque peregrinum*—de los cordobeses instruidos que en su tiempo visitaron a Roma. Esos descuidos aumentaron con los años, y, patentes ya en la obra de Columela, llegaron a ser más perceptibles en los pesados hexámetros de Yuvenco y en las composiciones, patrióticas al par que devotas, altivas y conmovedoras, de Prudencio, el último versificador de la edad clásica y el primer poeta (digno de este nombre) entre los cristianos.

Entre los prosistas españoles que escribieron en latín, bastará nombrar a Orosio, autor de una historia del mundo en que despliega un patriotismo de matíz español, unido al orgullo de un ciudadano romano persuadido de la duración de aquella vasta suma de razas a la cual daba el nuevo título de Romania. Este sueño no había de realizarse. El poder de Roma se desmoronaba lentamente; los suevos, los vándalos y los alanos se aprovechaban de ello para invadir a España en 409; siguiéronles los godos, que se apoderaron del país y fundaron en él un reino que duró más de dos siglos (476-711). Añadieron escasamente un centenar de vocablos al léxico español. ¿Existe alguna relación entre los cantares de los godos y la epopeya castellana? No es esto más que una hipótesis. Como quiera que sea, el único gran nombre literario de esta época es el de San Isidoro de Sevilla (570?-636)—*beatus et lumen noster Isidorus*—a quien su saber enciclopédico pone después de Boecio entre los maestros del Occidente.

Aun cuando ésta no fuese precisamente una edad de oro para la literatura, la situación empeoró después del desembarco de los musulmanes y de la derrota de Rodrigo en las orillas del Barbate (711). Los abatidos cristianos del centro y del mediodía, se dividieron en dos grupos: una minoría, que adoptó francamente el islamismo (los *muladíes)*, y una mayoría, que se sometió a los conquistadores, sin adoptar, no obstante, su religión (los *muzárabes)*. Los cristianos más belicosos se refugiaron en el Norte, en los valles de los Pirineos, conservando su fe, su lengua y su genio indomable. En cuanto a la literatura cristiana, el siglo que presenció la derrota de Rodrigo fué un período de estancamiento, donde no se observa sino la crónica anónima *(Epitoma Imperatorum)* atribuida a Isidoro de Beja, aunque redactada en realidad por un cordobés cuyo nombre permanece ignorado.

El movimiento intelectual resurgía entre los judíos, que aceptaron sin dificultad la dominación arábiga. Notemos, de pasada, a Aben-Gabirol o Avicebrón (m. 1070?), el gran poeta y filósofo de quien Duns Scoto (1265?-1308) se proclamaba discípulo; y á Yehudá ben Samuel el Levita (1085?-1143?), que se complacía a veces en terminar una estrofa hebráica con un verso en romance, y al cual, por consiguiente, podría atribuirse uno de los primeros tanteos de la métrica española. Sin embargo, España y Europa entera, han contraido una deuda innegable respecto de los filósofos, más bien que respecto de los poetas judíos. Citemos entre los árabes a Aben-Badja o Avempace (m. 1138), el adversario de Al-Gazel y de su método místico-escéptico; Abucháfar Aben-Tofáil (1116-1185), que, en su *Risalat Hay ben Yocdan,* novela panteista y alegórica, ha querido demostrar esta seductora teoría: que la verdad religiosa y la

filosófica no son sino dos aspectos de una misma cosa; y Mohámmed ben Ahmed ben Roxd (1126-1198), universalmente conocido bajo el nombre de Averroes, cuyas sutiles y atrayentes doctrinas persistieron hasta los tiempos de Cristóbal Colón, que le cita respetuosamente. Estos son célebres nombres; pero encontraremos uno más ilustre todavía en el campo opuesto: el de Moisés ben Maimón, llamado de otro modo Maimónides (1135-1204). Natural de Córdoba, más tarde gran rabbino en el Cairo, luego médico de Saladino, Maimónides, en su *Yad ha-Hazaqah* (la Mano Fuerte), procura desembarazar el Talmud de sus comentarios inútiles, y aunque fué filósofo racionalista, puede ser considerado como maestro de Santo Tomás de Aquino y de los primeros escolásticos.

Durante los tres siglos que sucedieron al desquiciamiento de la monarquía gótica, la mayor parte de los españoles no se hallaba, ciertamente, en situación de aprovecharse de la superior cultura de las escuelas árabes y judáicas. La lengua del pueblo, aun bajo los Césares, era el latín vulgar, habla incorrecta y torpe, y, desde la caída del Imperio, esta lengua hispano-romana tendía a descomponerse más y más rápidamente. No alcanzaba a implantarse en las provincias bascas ni en Navarra, de donde salieron, durante el siglo VI, expediciones que ocuparon el Sudoeste de Francia hasta el Adur, reimportando allí un idioma que el latín vulgar había casi por completo suplantado. Esta invasión basca tuvo su compensación dos siglos más tarde. Penetrando en el Norte de la península, los españoles hubieron de abandonar las provincias del Este, que fueron ocupadas a seguida por los roselloneses, los cuales, extendiéndose por el Sur hasta Valencia, y por el Este hasta las islas Baleares, introdujeron una nueva variedad de ro-

mance. En el resto de España, la descomposición del habla popular se había acentuado notablemente. Infiltrábanse en ella vocablos árabes, formábase poco a poco una lengua ruda y viril, y ya en un edicto del año 844, de Carlos el Calvo, éste reconocía como lengua aparte el «habla usual» *(usitato vocabulo)* de los españoles. Era el latín vulgar, la variedad local, el *romance,* que desde largo tiempo existía, y comenzaba a tener entonces una personalidad independiente, que le permitía desenvolver sus particularidades. La lengua de los roselloneses está hoy representada por el catalán, que posee una rica literatura propia; la lengua romana del resto del país está representada actualmente por el castellano, el gallego y el asturiano *(bable).* De estas tres variedades principales del *romance,* el gallego, vecino del portugués, pasa por ser la forma más antigua. Fué ciertamente el primero que alcanzó un pleno desarrollo literario; pero reducido ahora a no ser sino un dialecto, su actual importancia no es más que relativa. También el *bable* es un dialecto poco extendido, y—lo mismo que el leonés, el aragonés y el andaluz— interesa más bien a la filología que a la historia literaria. Finalmente, en parte por razones políticas, y en parte a causa de una cultura más eficaz, los castellanos han impuesto su lengua a todas las Españas, como la Isla de Francia impuso su habla a Francia, y Florencia la suya a Italia.

Los godos, como hemos dicho, han acrecentado poco el caudal de la lengua castellana. Los árabes contribuyeron a él más ampliamente; los matrimonios entre ellos y las españolas, o recíprocamente, fueron frecuentes durante los ocho siglos que siguieron a la invasión arábiga, y este influjo étnico trajo consigo necesariamente una influencia lingüística. A principios del siglo IX, aparecen palabras árabes en documentos oficia-

les; en esta época, un obispo de Sevilla hubo de hacer traducir la Biblia al árabe para uso de sus diocesanos, los *muzárabes*. No sin motivo, Pablo Alvaro de Córdoba (m. 861?), en su *Indiculus luminosus,* acusaba a sus correligionarios de cultivar asiduamente el hebreo y el árabe, y de olvidar su habla romana: *Heu proh dolor! linguam suam nesciunt christiani.* Y, en algunas ciudades, semejante estado de cosas duró largo tiempo: en Toledo y en Córdoba, por ejemplo, durante el siglo XI, el clero ignoraba de tal suerte el latín, que fué preciso traducir el código canónico en árabe, para su uso. Pero la situación cambió después de la toma de Toledo por Alfonso VI en 1085. El área del árabe se estrechó, a medida que los cristianos recuperaban el terreno perdido; los árabes adoptaron más y más las costumbres de sus adversarios, y el número de *moros latinados*—árabes que hablaban castellano—aumentó notablemente. Entre ellos y entre los judíos, los había que escribían en castellano, pero lo transcribían en caracteres arábigos: tal es la circunstancia característica de la que se llama *literatura aljamiada.* Observemos, no obstante, que los asuntos de algunos de esos *textos aljamiados,* están tomados de fuentes occidentales. Así el *Recontamiento del Rey Alixandre,* procede del griego; la *Historia de los amores de Paris e Viana,* se deriva del provenzal; la *Donçella de Arcayona*, proviene del *Libro de Apollonio,* poema escrito en castellano. Y no se trata solamente de las fuentes: las semejanzas se extienden a la forma. El *Poema de Yúçuf,* obra del siglo XIV, está sujeto a la métrica de los *poemas de clerecía;* esta misma métrica es adoptada en los primeros versos de *La Alabanza de Mahoma,* compuesta en fecha harto posterior; Mohámmad Rabadán, moro aragonés del siglo XVII, escribe en octosílabos españoles, y algunos de sus corre-

ligionarios se esfuerzan por reproducir el efecto de los versos galáicos *(de gaita gallega)*.

No podría sostenerse que los árabes hayan influído del mismo modo en la literatura castellana. Nadie sustenta ya la teoría, popularizada por José Antonio Conde (1766-1820), según la cual la métrica de los *romances* castellanos procede de modelos árabes. A pesar de ello, los españoles han contraído respecto de los árabes una deuda literaria positiva. Les deben, no sólo grandes progresos materiales, sino también todo un mundo de ideas nuevas, un conocimiento más o menos exacto de la filosofía griega (sobre todo de los textos de Aristóteles) que los mismos árabes habían recibido de los sirios. Fué aquéllo, en cierta manera, un Renacimiento prematuro. En este sentido, la influencia de los árabes ha sido profunda y duradera; había sin duda árabes, y también judíos, en aquella escuela de traductores, fundada en Toledo por el Arzobispo D. Raimundo entre 1125 y 1151, que atrajo en el siglo XII eruditos extranjeros, como Gerardo de Cremona (1114?-1187?), tres ingleses: Adelardo de Bath, Daniel de Morley y Roberto de Retines, y el Arcediano de Pamplona, autor, con Hermann el Dálmata, de la primera versión del Corán, hecha (1141-1143) a petición de Pedro el Venerable. Por lo demás, los trabajos de esta escuela no se limitaban a la traducción de obras de filosofía o de teología, de técnica o de pura erudición. A ella es a quien se deberá más tarde el apólogo, la moralidad y la máxima oriental de origen sánscrito, importados en España por los árabes, y que acabaron por naturalizarse en toda la Europa occidental.

Tales son las relaciones de la literatura española con la arábiga. Húbolas también entre la española y la francesa. Francia es un país vecino; muchos aventureros franceses tomaron parte en las guerras de la Recon-

quista; gran número de franceses hicieron la peregrinación a Santiago de Compostela, y con ellos, por el *camino francés,* venían juglares franceses que recitaban canciones de gesta. Verdad es que no se hallan en España, como se encuentran en Italia, poemas compuestos por troveros o trovadores en una lengua híbrida, semi-francesa, semi-castellana, pero no es imposible que semejantes poesías hayan existido. Lo seguro es que hay, en variados textos castellanos del período primitivo, indudables huellas de influencia francesa o provenzal. No es menos cierto que hubo una reacción sobre la literatura francesa; esto se echa de ver en un *Fragment de la vie de Sainte Foy d'Agen*, cuya fecha se refiere al siglo XI, y que claramente confiesa el empleo de un tema español:

«Canczon audi q'es bella'n tresca,
Que fo de razo espanesca.»

La historia del caballo de madera, transmitida por los griegos a los árabes, acompaña también a estos últimos en la península; pasa a Francia, donde se la encuentra en el *Cléomadès* de Adenet le Roi, y en su derivado el *Méliacin* de Gerardo de Amiens, y torna a España para reaparecer en *Don Quijote*. En fin, observemos que un asunto indudablemente español está transformado en la epopeya intitulada *Anséis de Carthage,* donde se cuenta cómo Carlomagno dejó en España al rey Anséis, que deshonró a Letisa, hija del varón Ysorés, y cómo Ysorés se vengó, desencadenando contra Anséis el ejército musulmán; es de la mayor evidencia que nos hallamos aquí frente a una refundición bastante tosca de la leyenda de Rodrigo y del conde Julián, sustituyendo Cartago a Cartagena. En suma, originariamente, España debe más a Francia que ésta a aquélla: veremos cómo se invierten los términos andando el tiempo.

CAPÍTULO II

Época anónima (1142-1220)

La primitiva literatura española, como la de todo pueblo en que puede observarse el desenvolvimiento de las letras, era religiosa y épica. La tesis está admitida; pero no podríamos demostrarla con ejemplos, porque no poseemos obra ninguna del período de los orígenes, que, de existir, nos revelaría los procedimientos de este arte sencillo e incipiente. Tal período habría de colocarse en el siglo x, y todas las obras que han llegado a nosotros, pertenecen a una época posterior; han perdido algo de su frescura y de su vigor originales, aun cuando generalmente estén caracterizadas por una vena de poesía espontánea y popular, con ligerísimo toque de factura personal, de suerte que la atribución de tal o tal obra a determinado escritor, es, con frecuencia, bastante arbitraria.

Es verisímil que en España, como en otras partes, hayan existido muchos himnos o canciones devotas que se revistieron gradualmente de aspecto más o menos dramático; pero no tenemos un solo ejemplo de ello. Todo un género ha desaparecido. Lo que nos queda del drama antiguo, se reduce a una pieza de fecha relativamente tardía, de inspiración erudita, obra sin duda de

un eclesiástico que encontró sus modelos en el santuario. Es el *Auto de los Reyes Magos*, misterio español descubierto hacia 1785 por Felipe Fernández Vallejo (Arzobispo de Santiago de Compostela de 1798 a 1800), que reconoció en él un drama escrito para la fiesta de la Epifanía, y lo supuso derivado de un original latino. Tenía razón. El *Auto de los Reyes Magos* procede de uno de los oficios latinos utilizados en Limoges, Ruan, Nevers, Compiègne y Orléans; su tema es la leyenda de los reyes magos, y los oficios franco-latinos son, en parte, interpretaciones de piadosas tradiciones orales, y en parte, amplificaciones del apócrifo *Protevangelium Jacobi Minoris* y de la *Historia de Nativitate Mariæ et de Infantia Salvatoris* (1). Estas piezas litúrgicas franco-latinas, que acabamos de citar según el orden probable de su composición durante los siglos XI y XII, penetraron en España con los benedictinos de Cluny; tenemos la prueba de ello en dos arreglos hispano-latinos del siglo XI, que se representaban sin duda en tiempo de Pascua (2). Fácilmente se comprenderá que tales oficios no tardarían mucho en ser traducidos en lengua vulgar. La procedencia del *Auto de los Reyes Magos*, está determinada por el hecho de incluir una traducción de los tres mismos versos de Virgilio (*Eneida*, VIII, 112-114), intercalados en el texto del rito orleanés. Esto en cuanto a la fuente; la fecha de la composición es menos segu-

---

(1) Joannes Karl Thilo: *Codex apocryphus Novi Testamenti;* Lipsiæ, 1833, pp. 254-261, 383-393.

(2) Carl Lange: *Die lateinischen Osterfeiern;* München, 1887, pp. 2, 5, 24-25. El Sr. Lange ha examinado 224 oficios pascuales, de los cuales 159 son de origen alemán; 52 vienen de Francia· 7 de Italia; 3 de los Países Bajos; 2 de España, y 1 de Inglaterra. Las piezas españolas pertenecen al tipo más primitivo.

ra, pero puede conjeturarse aproximadamente. Ante todo, es de notar que los nombres de los reyes magos constan en el misterio español: ¿en qué época entraron esos nombres en el dominio público? Según Hartmann, los nombres de los magos no les fueron atribuidos hasta después del descubrimiento de sus restos en Milán, el año 1158, y parece que esos nombres se divulgaron después de la inserción de un pasaje apócrifo en la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor (m. 1179). El manuscrito que contiene el misterio español, es de fines del siglo XII o principios del XIII; está colocado después de un comentario alegórico al primer capítulo de las Lamentaciones de Jeremías, atribuido a Giliberto el Universal, canónigo de Auxerre (m. 1134). De estas indicaciones podría inferirse que el *Auto de los Reyes Magos* fué redactado durante el siglo XIII, o, todo lo más, hacia fines del XII. Sin embargo, no tenemos ninguna certeza respecto de este punto, porque los nombres de los magos se encuentran en el *Poema del Cid,* que es de fecha anterior, y también se hallan, según se dice, ligeramente modificados, en una crónica latina del siglo VIII. Contentémonos con decir que el *Auto de los Reyes Magos* no puede ser anterior al siglo XII.

Sólo conservamos de él 147 versos; el final se ha perdido, y la composición termina bruscamente en el momento en que los rabbinos consultan sus libros sagrados para responder a Herodes acerca de

«las profecias,
las que nos dixo Ieremias.»

Pero, aunque haya llegado a nosotros en estado fragmentario y sin desenlace, queda bastante para hacer ver que el autor español mejoró no poco sus modelos. Guia-

dos por la estrella, los magos se presentan en escena uno a uno; luego aparecen los tres juntos. Celebran el nacimiento de Cristo, a quien vienen a adorar, después de una peregrinación de trece días; encuéntranse con Herodes y le comunican su misión; Herodes pide a sus consejeros que consulten sus textos místicos y le digan si es verdadero el relato de los magos; y el fragmento acaba con recriminaciones de dos rabbinos *(abades)*. Eso es todo, pero es nuevo. La intensidad dramática del coloquio entre Herodes y sus rabbinos, sobrepuja a cuanto puede hallarse en los oficios franco-latinos; se observa un progreso idéntico en el mecanismo y en la rapidez de la acción. Hasta se encuentra en ella un rasgo de espíritu crítico que de ningún modo se esperaba; Melchor y Gaspar desean ver durante una noche el signo maravilloso de la estrella, y Baltasar quisiera observarlo durante tres noches más. La obra estaba destinada, sin duda, a representarse en la catedral de Toledo, y el que la arregló dió pruebas de un cierto sentido teatral; sabe reanimar la acción dramática, avivar el diálogo, y dar al espectáculo una atmósfera más realista; varia la métrica mediante el empleo de versos de seis, ocho y doce sílabas. El *Auto de los Reyes Magos* no carece de ciertas cualidades positivas, pero interesa sobre todo desde el punto de vista histórico, como único ejemplar que poseemos de un género desaparecido, y como primera piedra del teatro español, en la que descansan «la claridad y el perfume de los *autos* rozagantes y estrellados» que habían de encantar a Shelley. Es boceto de un arte rudimentario, cuyas huellas se pierden después hasta el siglo xv, donde las encontraremos en los bosquejos dramáticos ingénuos de Gómez Manrique.

La vieja epopeya española ha experimentado la mis-

ma suerte que el antiguo teatro español: faltan ejemplos de la época primitiva. Contra lo que se había creído hasta estos últimos años, parece que la poesía épica ha disfrutado de una existencia larga y vigorosa en España. Los godos, como todos los pueblos germánicos, tenían canciones que conmemoraban a sus héroes históricos o leyendarios, y por mucho que se romanizasen, conservaron el temperamento y las costumbres de su raza. Al invadir España, trajeron consigo sus cantos épicos, y, según el Sr. Menéndez Pidal, cuyo parecer es de consideración en estas cuestiones, la primitiva epopeya castellana tiene sus raíces en esos cantares de los godos. Según esta teoría, la poesía épica española se habría formado imitando los cantos de guerra de los godos; habría logrado vida independiente en el siglo X; habría alcanzado su más alto grado de desarrollo durante la segunda mitad del XI; y habría sido una forma de poesía aristocrática, cantada por *juglares* que correspondían a los *scopas* germánicos. Encuéntrase el paralelo en la historia de la evolución épica de Francia: allí también la epopeya sería de origen germánico, habría llegado a ser independiente durante el siglo X, o quizá antes, y habría alcanzado su más alto grado de desarrollo, no en el siglo XI, sino en el X. Pero es preciso abandonar la opinión de que esta anterioridad implica una influencia general ejercida desde el principio por la epopeya francesa sobre la castellana: esta influencia ha existido, pero sólo en época posterior, por ejemplo en el siglo XII, cuando fué compuesto el *Poema del Cid.*

No es dudoso que ha habido en España una abundante literatura épica, cuyos héroes han sido personajes fantásticos, como Bernardo del Carpio, y personajes históricos, como Rodrigo, Fernán González y otros. Demuéstrase la existencia de poemas épicos sobre Fernán Gon-

zález (dos), sobre los Infantes de Lara (tres), sobre Garci Fernández, Sancho García, Alvar Sánchez y tantos otros; pero todas esas composiciones se han perdido. El género épico no se aclimató en España fuera de Castilla, y puesto que no poseemos ningún monumento de los orígenes de la epopeya castellana, es forzoso contentarnos con el *Poema del Cid*, *cantar de gesta* que, como la *Chanson de Roland*, no es más que una supervivencia de la verdadera edad épica. Escrito por un testigo de los hechos que cuenta, o, a lo menos, por un poeta no muy lejano de esos acontecimientos, el *Poema* no puede ser considerado como obra de decadencia, pero señala el término, más bien que la eflorescencia, de ese género de poesía popular. La epopeya castellana durará más de un siglo; pero han pasado sus más bellos días.

El *Poema del Cid* (o *Cantar de mio Cid)* no nos es conocido más que por un solo manuscrito, que pertenece al siglo XIV (1); es una copia hecha por cierto Per Abbat, personaje, por lo demás, desconocido, que transcribió otra copia de fecha más antigua. El poema es anónimo; ¿cuál es la fecha de su composición? Sin duda se halla entre 1140 y 1157. Parece haber alusión a él en la crónica latina versificada de la conquista de Almería en 1147:

«Ipse Rodericus, Mio Cid saepe vocatus,
De quo cantatur, quod ab hostibus haud superatur,
Qui domuit Mauros, comites domuit quoque nostros,
Hunc extollebat, se laude minora ferebat.
Sed fateor verum, quod tollet nulla dierum,
Mio Cid primus fuit, Alvarus atque secundus,..»

---

(1) El manuscrito R. 200 de la Biblioteca Nacional carece de autoridad, puesto que no es más que una copia del códice del siglo XIV, hecha en Burgos por Juan Ruiz de Ulibarri y Leyba, que acabó su trabajo el 20 de Octubre de 1596.

Estos versos de la *Cronica Alfonsi VII,* podrían, sin embargo, aludir a poemas anteriores sobre el mismo asunto, que indudablemente han existido. En todo caso, el *Poema* ha sido escrito antes de la muerte de Alfonso VII en 1157.

El texto del *Poema del Cid*, que comprende 3729 versos, está truncado y mutilado. Se ha perdido el principio; faltan dos páginas, cada una de las cuales contenía unos cincuenta versos: una después del verso 2337, otra después del 3307; y el Sr. Menéndez Pidal ha señalado recientemente otras sensibles lagunas (por ejemplo, después de los versos 181, 440, 875 y 934). El redactor de la *Cronica de veinte Reyes* ha utilizado un manuscrito más antiguo que el empleado para la copia del *cantar* que poseemos, y aun cuando esta versión anterior del poema ha sido muy abreviada en la refundición del cronista, permite corregir el texto del *Poema* en ciertos lugares. Otras faltas pueden señalarse en nuestro códice: las asonancias están dispuestas de un modo torpe y poco inteligente; son numerosas las trasposiciones de versos; la métrica está reproducida de una manera tan incomprensible, que constituye la desesperación de los comentaristas más sagaces. Sin embargo, no debemos mostrarnos ingratos con Per Abbat. A él debemos la conservación del más célebre *cantar de gesta,* como a Tomás Antonio Sánchez (1725-1802) su publicación en 1779, cuatro años solamente después que Tyrwhitt había indicado a los eruditos el códice oxoniense de la *Chanson de Roland,* y más de medio siglo antes de que fuese impresa ninguna canción de gesta. A pesar de los defectos de la copia, el *Poema del Cid,* aun en el deficiente estado en que ha llegado a nosotros, es obra interesante y bella.

Este *cantar de gesta* tiene un doble tema: los hechos

bélicos del Cid desterrado, y el casamiento de sus dos hijas con los Infantes de Carrión. Es un poema en gran parte histórico. Verdad es que el jesuíta Masdeu y otros escépticos demasiado absolutos, han puesto en duda la existencia del Cid; nada, sin embargo, es más seguro. Está fuera de controversia que el Cid vivió en carne y hueso; pero que sean verídicas las proezas que se le atribuyen, es ya otra cuestión: así lo hizo notar Cervantes, mucho tiempo antes que Masdeu, en su *Don Quijote* (I, cap. 49). La reacción contra el parecer de Masdeu, ha sido completa; la existencia del Cid está universalmente reconocida, y después de haber sido pintado como feroz bandido, corre ahora el riesgo de ser representado de nuevo bajo el favorable aspecto que le atribuyó Corneille. En esto hay exageración: los héroes de los poemas épicos de la Edad Media, no son nunca románticos, ni galantemente enamorados. El verdadero Ruy Díaz de Bivar (1) (1040?-1099) se distinguió en su juventud por su bravura, y ganó el mote de *Campeador,* venciendo en singular combate a un caballero navarro. Después del asesinato de Sancho II en Zamora el año 1072, el *Campeador* reconoció por Rey de Castilla a Alfonso VI, con cuya prima, Ximena Díaz, hija de un conde de Oviedo, se casó dos años más tarde. Desterrado en 1081, pasó al servicio del emir de Zaragoza, derrotó al conde de Barcelona, se reconcilió con Alfonso VI, sitió a Valencia en 1092, la obligó a capitular en 1094, quemó vivos a sus principales adversarios, y permaneció dueño de la ciudad hasta su muerte. Quizás hacia esta época

(1) Cítase siempre a su padre con el nombre de Diego Lainez; observaremos que su madre era Teresa Rodríguez, hija de Rodrigo Alvarez, conde de Asturias.

recibió el nombre de «Cid» (*Sidi* = señor). Conviene recordar que los hechos invocados contra él, provienen de cronistas musulmanes, que necesariamente son testigos sospechosos. Pero, aun teniendo en cuenta esos prejuicios, está probado que el Cid no se elevó sobre la moralidad de su tiempo. Era un soldadote pérfido, avaro, implacable. No obstante, resulta igualmente que fué un temible cabecilla, y que sus adversarios, al mismo tiempo que le maldecían, le proclamaban «el milagro de los milagros de Dios y el conquistador de sus banderas». Con todo eso, fué algo más que un afortunado filibustero: demostró que los cristianos tenían fuerza para luchar contra los musulmanes; representaba la supremacía de Castilla sobre León; al final de su vida fué mirado como un baluarte contra el islamismo; y sobrevivió en la imaginación popular, cual símbolo de la victoria, del patriotismo y de la cristiandad.

A través de este halagüeño prisma se nos muestra en el *Poema del Cid.* El autor de esta epopeya conocía probablemente *Garin le Loherain,* y estaba familiarizado, sin duda, con la *Chanson de Roland.* Hay entre ellos semejanzas que no pueden ser resultado de un mero acaso; pero no son numerosas, y atestiguan tan sólo influencia formal, enteramente exterior, no premeditada imitación. El asunto y el espíritu del *Poema* son esencialmente castellanos, y la obra es notable por su sencillez, su energía, su persuasivo realismo. Hay trozos pesados, pasajes poco interesantes y hasta secos. Pero cuando trata de la inquebrantable lealtad del Cid desterrado, o de su reconciliación con su ingrato monarca; o cuando celebra la derrota del conde de Barcelona o la capitulación de Valencia; cuando canta las bodas de doña Elvira y doña Sol con los Infantes de Carrión, o la sed de venganza del Cid, que se obstina en obtener satisfac-

ción de sus cobardes yernos, el poeta está verdaderamente inspirado y seguro de sí mismo. Como artista, es imperfecto; su métrica es irregular, hasta desordenada; su cronología es a veces confusa; no siempre está bien enterado de las hazañas del Cid, ni de la historia de su familia. Pero estos son detalles de poca monta. El poeta ve las cosas desde el punto de vista de un contemporáneo, y, si él mismo no había tratado al Cid, conocía a sus soldados, y había podido informarse en las verdaderas fuentes. Posee el sentido histórico; o más bien el sentimiento de la realidad; no falsea conscientemente los hechos; todo lo más que hace es guardar silencio sobre las flaquezas o crueldades de su héroe; y si embellece algo el carácter del Cid, no le idealiza desmesuradamente. El estilo del *Poema* es desigual, generalmente poco verboso, casi sin comparaciones; su fondo es verdadero, y apenas hay en él un rasgo fantástico, una leve inclinación a lo maravilloso. El poeta tiene absoluta sinceridad de expresión, cuyo efecto sabe variar, contraponiendo el guerrero en medio del combate al esposo que se despide de su mujer y de sus dos hijas antes de partir para el destierro: ternura paternal, no amorosa. Y, aunque naturalmente ocupe el Cid el centro del cuadro, los personajes secundarios adquieren relieve con una o dos pinceladas: el obispo francés don Jerónimo, fogoso como el Arzobispo Turpin en la *Chanson de Roland;* Alvar Fáñez, el *diestro brazo* del Cid, como Roland era el «destre braz» de Carlomagno; el taciturno Pero Bermuez, que sale de su habitual mutismo para desatarse en improperios contra la poltronería de los Infantes de Carrión. Lleno de rasgos salientes, el *Poema del Cid* es una obra original, con todo el vibrante ademán de una composición primitiva. El autor permanece incógnito. Hay quienes ven en él un monje

agregado al monasterio de San Pedro de Cardeña; según todas las probabilidades, fué un *juglar*, un poeta del pueblo, natural de Medinaceli, quizá del Valle de Arbuyuelo. Quien quiera que fuese, es singular testimonio del valor de este poeta anónimo, el hecho de que haya impuesto a la Humanidad su ideal del Cid.

El *Poema del Cid* no era, seguramente, la primera epopeya sobre este asunto. Había, según parece, un *Cantar del Rey Fernando,* con su continuación: el *Cantar del Cerco de Zamora,* donde se mostraba el Cid en una etapa anterior de su existencia. Pero tales composiciones han desaparecido, y sólo las adivinamos a través de los resúmenes en prosa, incorporados a la *Primera Cronica general de España.* Igualmente se han perdido los antiguos *cantares de gesta* sobre los Infantes de Lara, los siete hijos de Gonzalo Gustioz que perecieron luchando con los musulmanes en el campo de Almenar, en una celada que les preparó su tío Ruy Velázquez, para vengar cierto insulto hecho a su mujer, doña Lambra, el día de sus bodas. Tal es el núcleo histórico en torno del cual los *juglares* construyeron leyendas desde el siglo x u xi. Según ellos, Gonzalo Gustioz fué entregado a Almansur por el traidor Ruy Velázquez. Gustioz, en la prisión, recibe las cabezas de sus hijos y la de su ayo Nuño Salido; el padre las toma en sus manos, una tras otra, y les dirige un postrer adiós. Después le visita la hermana de Almansur, y engendra en ella un hijo, bautizado con el nombre de Mudarra González; finalmente Mudarra encuentra a su padre y toma venganza del traidor de su tío y de sus caballeros. Una *Gesta de los Infantes de Lara* (que tal vez no fué el primer *cantar* que conmemoró aquella sombría leyenda) fué compuesta en el siglo xii, y vagamente se deja leer en algunos pasajes en prosa asonantada de la *Primera Cronica ge-*

neral de España. Hacia fines del siglo XIII fué escrito otro *cantar* sobre el mismo asunto, con importantes ampliaciones; esta segunda *Gesta de los Infantes de Lara* está embebida en un arreglo de otra *Cronica general* (compilada bajo el reinado de Alfonso XI y acabada el 21 de Enero de 1344), y también en una refundición de la tercera *Cronica general,* que data de principios del siglo XV. Con paciencia y habilidad admirables, el señor Menéndez Pidal, a quien hay que citar a cada paso en la historia de la epopeya y de las investigaciones a ella concernientes, ha podido reconstituir en su forma original cerca de trescientos versos del *cantar* primitivo. En este fragmento, y sobre todo en las lamentaciones de Gonzalo Gustioz, hay versos que expresan con extraña energía y sencilla belleza las emociones profundas y desgarradoras de una epoca bárbara.

Mediante un esfuerzo semejante al del Sr. Menéndez Pidal, el Sr. Puyol y Alonso ha exhumado de la *Cronica del Cid* un *Cantar de gesta de D. Sancho II de Castilla,* que, en su forma original, puede perfectamente datar del siglo XI; y con el tiempo se llegará, sin duda, a descubrir las huellas y a reconstituir la materia de otras epopeyas perdidas. No es imprudente suponer que el Cid ocupará su lugar en varios de esos resucitados *cantares.* Se le ha cantado en cada una de las fases de su vida. En el *Cantar del rey don Fernando* y en el *Cantar del Cerco de Zamora,* era el vasallo fiel, el amigo del rey; en el *Poema del Cid,* es el guerrero desterrado y desatendido, el terror del islamismo; agrandándose cada día más su popularidad, era preciso mostrarle en la época de sus mocedades. Su leyenda se extendió por todas partes, amplificada y embellecida caprichosamente por los poetas populares, que se alejaban más y más de los hechos históricos. Poco a poco, en la poesía popular,

el carácter del Cid experimentó radicales cambios, y le aconteció finalmente ser descrito, con un cúmulo de pintorescos detalles, fantásticos y necios, como un barón feudal, rebelde, insolente y fanfarrón. La forma misma de estos últimos *cantares* épicos se modificó notablemente: cambió la métrica, los versos asonantados de catorce sílabas cedieron el puesto a los de diez y seis, anunciando el próximo advenimiento de los *romances*. De esta epopeya en plena decadencia, tenemos un tardío ejemplo en el poema generalmente titulado *Cronica rimada* (el *Cantar de Rodrigo* o *Las mocedades de Rodrigo)*, que, a causa de la comunidad de asunto, suele estudiarse al lado del antiguo *Poema del Cid*. Más vale, ateniéndonos en lo posible al orden cronológico, suspender su examen hasta que lleguemos a la época probable de la única refundición de esta obra que ha llegado a nosotros.

Hallaremos poemas de otro género en las cuatro composiciones que Pedro José Pidal, primer marqués de Pidal (1809-1865), imprimió por vez primera. La más antigua es indudablemente la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, fragmento de treinta y siete versos, descubierto por el archivero Tomás Muñoz y Romero (m. 1867) y publicado por Pidal en 1856. El tema pasó, de unos versos latinos, rotulados: *Rixa animi et corporis*, a la literatura de la Edad Media, y fué tratado en inglés durante el siglo x. La *Disputa* fué escrita, no sin habilidad, por un monje (tal vez del monasterio de San Salvador de Oña) que siguió muy de cerca al célebre *Débat du corps et de l'âme*, cuyos primeros versos dicen así:

«Un samedi par nuit
Endormi dans mun lit.»

Créese que la versión castellana se escribió durante

el siglo XII, y, para un primer ensayo, el resultado fué satisfactorio; pero el fragmento interesa sobre todo como prueba de las relaciones literarias ya entabladas entre España y Francia.

Con la *Disputa del Alma y el Cuerpo,* mencionaremos tres poemas indicados en 1786 por José Rodríguez de Castro (1739-1799), pero inéditos hasta 1841, año en que Pedro José Pidal los publicó con arreglo a manuscritos del Escorial. La *Vida de Santa Maria Egipciaqua,* poema de 1451 versos, está tomada de la *Vie de Sainte Marie l' Egyptienne,* atribuída en ocasiones, sin gran fundamento, al obispo de Lincoln, Roberto Grosseteste (1175?-1253), cuyos *Carmina Anglo-Normannica* comprenden el poema francés. Wolf hizo notar, en 1831, que la versión castellana contiene formas verbales *(ostal, volonter, cuer,* entre otras) que revelan origen francés, y al mismo tiempo llamaba la atención sobre las vacilaciones de la métrica. Evidentemente el traductor, al mismo tiempo que deseaba reproducir los versos de nueve sílabas del original, no supo evitar la contaminación del octosílabo castellano, y sin embargo, maneja el verso con una seguridad que no era de esperar en un primer ensayo.

El título del *Libro dels tres Reyes dorient* (que Pidal, en su edición, llama *Adoración de los Santos Reyes),* es engañoso. En este poema de menos de doscientos cincuenta versos, se despacha la visita de los magos en los cincuenta primeros; los demás refieren la huída a Egipto, el secuestro de la Santa Familia por dos ladrones, el milagro en favor del hijo leproso de uno de éstos, la identificación del niño milagrosamente curado con el ladrón arrepentido del Calvario, y la del hijo del otro bandido con el ladrón contumaz. Aun cuando no se haya descubierto todavía el original de esta composición

cándidamente piadosa, la presencia de formas como *descoig* y *oyas-me,* y el hecho de que la mayoría de los dísticos sean de nueve sílabas, parecen indicar una fuente francesa, o por lo menos provenzal.

El *Libro de Apollonio,* composición de más de 2.600 versos, es obra de un escritor erudito, muy probablemente natural de Aragón. El asunto procede de una novela griega cuyo original se ha perdido; pero el fondo de la misma se ha conservado en una antigua versión latina, de la cual pasó la historia a las *Gesta Romanorum,* de donde se extendió a la literatura europea. Se le encuentra en la *Confessio amantis* de Gower, y en *Pericles, Prince of Tyre,* algunos de cuyos actos pertenecen a Shakespeare. El autor español cuenta, con claridad y energía, las peripecias de la aventurera vida del príncipe de Tiro, bosquejando en Tarsiana—la princesa errante, que cantaba en las plazas, acompañándose con *huna viola buena e bien temprada*—el tipo de la Marina de Shakespeare, de Preciosa, la heroina de la *Gitanilla* de Cervantes, y de la Esmeralda de *Nuestra Señora de París.* Es lástima que las reflexiones morales propias de la época, hayan disminuido el efecto de este ambicioso poema. Las cuartetas monorrimas de catorce sílabas, son indicios de origen francés o provenzal: hállanse también en el texto formas como *men tengo plegado, nuyll* y *metge,* que fortifican la teoría de un poema redactado en vista de un original provenzal. La innovación prosódica, aplicada a más de seiscientas estrofas, fué considerada por el mismo autor como título de distinción, y comienza implorando a Dios y a la Virgen para que le guíen al ejercitarse en esta *nueva maestria.* ¿Fué él quien introdujo esta novedad? No hay certeza de ello, pero la *nueva maestria* tuvo inmediato éxito, y bajo el nombre de *cuaderna vía* estuvo de moda durante siglo y medio.

La *Vida de Santa Maria Egipciaqua,* el *Libro dels tres Reyes dorient* y el *Libro de Apollonio,* son de fechas bastante dudosas. Se les coloca a principios del siglo XIII, y a esta época debemos referir también la *Razon de Amor, con los denuestos del agua y el vino,* dos obritas descubiertas por Hauréau y publicadas en 1887 por el Sr. Alfredo Morel-Fatio. Son dos poemas distintos, pero sin solución de continuidad: el segundo parece calcado sobre alguna composición como la *Disputoison du vin et de l'iaue;* el primero tiene por asunto una cita de enamorados, su diálogo, sus mútuas declaraciones y su separación; es quizá imitación de alguna de aquellas baladas francesas que en Galicia y Portugal dieron lugar a los *cantares d' amigo.* ¿Hubo dos autores, o dos poemas tan distintos son de una sola pluma? Nada sabemos de ello. Tentadora es la posibilidad de identificar al poeta con el Lope de Moros mencionado en el último verso: *Lupus me fecit de Moros.* Pero, según todas las probabilidades, Lope de Moros no es otra cosa que el nombre del copista, verisimilmente de origen aragonés. Quienquiera que haya podido ser el autor de la *Razon de Amor,* estaba evidentemente familiarizado con las *pastorelas* francesas, provenzales o galáico-portuguesas. Fué el primer lírico de España; su labor esmerada, sus deliberados efectos, proclaman un artista que conoce su oficio, un poeta demasiado personal para contentarse con narraciones rimadas. Aclimató lo que tomó prestado, y dotó a España de un nuevo arte de componer. Pero su esfuerzo era prematuro: la lengua no había adquirido aún la flexibilidad indispensable para la poesía lírica, que florecía sólo en Galicia. Sobre todo, el gusto dominante le era hostil, y durante mucho tiempo, continuaron las gentes complaciéndose en las enojosas narraciones versificadas en *cuaderna via.*

CAPÍTULO III

Época de Alfonso el Sabio y de Sancho IV (1220-1295).

Si desechamos la hipótesis poco probable de que Lope de Moros sea el autor de la *Razon de Amor,* el primer poeta castellano cuyo nombre ha llegado a nosotros es Gonzalo de Berceo (1180?-1247), clérigo secular agregado al monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, en la diócesis de Calahorra. Poco se sabe de él y de su familia. Tenía un hermano llamado Juan, clérigo también, según parece. En *La Estoria de Sennor Sant Millan tornada de latin en romance*, el poeta nos indica (copla 489) el lugar de su nacimiento. Vió la luz en Berceo; fué educado en el vecino convento; era diácono en 1221, y presbítero en 1237; figura como testigo en un documento de 31 de Diciembre de 1246. Esta es la última fecha cierta de su vida, porque, aunque se le cita en un documento del año 1264, todo induce a creer que no vivía ya por entonces.

Berceo no se muestra genio original: confiesa, por el contrario, que no hace sino seguir a sus modelos, y se enorgullece modestamente por la fidelidad de sus calcos; una vez a lo menos, determina su fuente, y los demás modelos se adivinan con facilidad. *La vida del glorioso*

confessor Sancto Domingo de Silos, se deriva de la *Vita Beati Dominici Confessoris Christi et Abbatis*, del monje Grimaldo; *La Estoria de Sennor Sant Millan* no es más que una traducción libre de la *Vita Aemiliani* de San Braulio, Obispo de Zaragoza (m. 651?); el fragmentario *Martyrio de Sant Laurenço* trata de un asunto ya cantado por Prudencio en el *Peristephanon;* según el mismo Berceo, el poema rotulado *De los signos que aparesceran ante del juicio,* está sacado de San Jerónimo, a quien, con arreglo a la opinión corriente en la Edad Media, atribuía el *Prognosticon futuri seculi* (1); *El Duelo que fizo la Virgen Maria el dia de la Passion de su fijo Jesu Christo,* se inspira en el *Tractatus de planctu beatae Mariae* de San Bernardo, el *Doctor mellifluus;* la *Vida de Sancta Oria, Virgen,* versifica de un modo encantador los hechos referidos por Munio, confesor de aquella santa monja del convento de San Millán; *Del Sacrificio de la Missa* y los *Loores de Nuestra Sennora,* no son sino lánguidas amplificaciones de lugares comunes piadosos. Los tres himnos al Espíritu Santo son de dudosa autenticidad: quedan los *Milagros de Nuestra Sennora,* de los cuales hablaremos inmediatamente. Aunque nos ha dejado más de trece mil versos, Berceo fué olvidado por los literatos de las siguientes generaciones. Santillana no le menciona en la célebre carta que enderezó al Condestable de Portugal a mediados del siglo XV. Pero Berceo no se dirigía a los nobles ni a los artistas, sino a los clérigos eruditos, y entre ellos vivió su fama. En los siglos XVII y XVIII se desdeñaba la literatura de la Edad Media; las alusiones al *Poema del Cid* son de tal suerte

(1) Ahora se atribuye el *Prognosticon* a Julián Pomerio (m. 699), o a San Julián de Toledo, hermano de San Isidoro.

raras, que no se conocen más que dos: una en la *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre san Benito* (1601) de Prudencio de Sandoval, y otra en las *Antigüedades de Castilla* (1721) de Francisco Berganza. Las alusiones a Berceo llegan a ser frecuentes a partir de 1607; Ambrosio Gómez inserta algunos de sus versos en el *Moisen Segundo* (1653); la *Vida del glorioso confessor Sancto Domingo de Silos* se imprimió en 1736, y, en 1780, las obras completas del poeta fueron publicadas por Tomás Antonio Sánchez, que añadió al final de la edición algunos versos en loor de Berceo, composición que socarronamente atribuyó a un escritor anónimo del siglo XIV.

Berceo dice que escribe en lengua vulgar, porque no es tan *letrado* que pueda hacerlo en latín, lo cual no obsta para que muestre sus pequeñas pretensiones. Distingue con cuidado sus *dictados* (poemas) de los *cantares* de un simple *juglar*; pero no vacila en calificarse de *juglar* de santo Domingo de Silos, proclamando que su poema

«Bien valdra, como creo, un vaso de bon vino».

Berceo es un espíritu sencillo, un cura de aldea que en el fondo ha conservado su rusticidad; supersticioso, ignorante, maliciosamente alegre, torpe, con un respeto profundo hacia las cosas juzgadas, hacia los fuertes y hacia los de mayores títulos. Se le ha comparado, desventajosamente, con Dante; pero el parangón no es equitativo; porque el gran florentino heredó una instrución y una tradición literaria que faltaban al sencillo rimador aldeano. Berceo está siempre molesto por su falta de imaginación , por la ausencia de modelos, por el limitado alcance de sus asuntos, y por la escrupulosa

honradez que le impedía ensanchar el cuadro de sus leyendas. Pero en sus momentos felices, sobre todo en la *Vida de Sancta Oria, Virgen,* obra de su ancianidad, sabe compaginar la unción con el ingenio, y sus explicaciones de los lugares comunes teológicos, aparecen iluminadas por súbitos resplandores de inspiración mística. Berceo no era un gran poeta; en ningún tiempo hubiera podido serlo; fué, no obstante, un iniciador, un precursor en el campo de la pastoral religiosa y de la poesía devota, y, si tiene la torpeza de la inexperiencia, posee también el encanto de la sencillez.

Se ha creido que Berceo tomó los prodigios referidos en sus *Milagros de Nuestra Sennora,* tales como los hallaba en los *Miracles de la Sainte Vierge* del trovero francés Gautier de Coinci, prior de Vic-sur-Aisne (1177-1236), y es exacto que hay semejanzas notorias entre ambos poetas. De las veinticinco leyendas de la Virgen cantadas por Berceo, diez y ocho se encuentran en la colección de Gautier, que narra cerca de sesenta. Sin embargo, siendo contemporáneos los dos escritores, es poco probable que el uno haya conocido las obras del otro. Verdad es que Alfonso el Sabio conocía los poemas de Gautier, porque cita expresamente el códice de Soissons como un «libro lleno de milagros»:

«En Seixons, ond' un liuro à todo chêo
De miragres.»

Pero Alfonso vivía unos cuarenta años después de Berceo, cuando las comunicaciones literarias entre Francia y España se habían desarrollado, y, por otra parte, disponía de medios superiores a los del modesto cura de la Rioja. Cada día es más seguro que Gautier de Coinci y Berceo se han servido de fuentes comunes, y que la

procedencia de los *Milagros* de Berceo está determinada por el hecho de que veinticuatro de sus veinticinco leyendas, se encuentran en cierto manuscrito latino que se custodia en la Biblioteca Real de Copenhague.

Berceo toma sus bienes donde los halla, pero sería injusto no ver en él más que un mero plagiario. Comparándole con Gautier de Coinci, se verá que Berceo supera al prior de Vic-sur-Aisne por su facultad de selección, su instinto de lo esencial, su sobriedad de tono, su movimiento más rápido, y su nota eminentemente española: la visión clara y realista. Carece de gusto: tiene la osadía de mostrarnos a la Santa Virgen de Pisa envidiosa de un su servidor que va a casarse, y apostrofándole: *Don fol, malastrugado, torpe e enloquido;* mas todo esto es fe, fe de hombre rústico, si se quiere, pero de un rústico que a la vez es poeta. Y observemos que Berceo siente, hasta cierto punto, una curiosidad artística que le impulsa a aprovechar las más insignificantes coyunturas, como cuando halla la singular canción, reminiscencia quizá de los cantares de los peregrinos, en versos octosílabos rimados, con el obsesionante estribillo: *Eya velar!,* en el *Duelo que fizo la Virgen Maria* (coplas 178-190).

Además de los trece mil versos que figuran en las ediciones de sus poesías, atribúyense también a Berceo los diez mil del *Libro de Alixandre,* donde, por primera vez en castellano, se cuentan las aventuras del conquistador macedonio, con una larga interpolación sobre el sitio de Troya. La atribución a Berceo, ligeramente insinuada desde el siglo XVII, encontró algún apoyo en Sarmiento y en Floranes, y ha adquirido nueva fuerza en nuestros días, gracias al descubrimiento de un manuscrito donde su nombre figura como autor del poema:

«Sy queredes saber quien fizo esti ditado,
Gonçalo de Berçeo es por nonbre clamado,
natural de Madrid, en Sant Mylian criado,
del abat Johan Sanchez notario por nonbrado.»

Discútese la autenticidad de esta estrofa final, y, en todo caso, dista bastante de ser concluyente. El *Libro de Alixandre* es obra erudita, debida a alguien que conocía el *Alexandreis*, la epopeya latina de Gautier de Châtillon *(Galter el Bueno,* a quien textualmente cita), lo mismo que el *Roman d'Alexandre* de Lambert le Tort y de Alejandro de Bernai, los derivados del Seudo-Calístenes, la *Ilias latina,* el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-More, la *Historia troiana* de Guido delle Colonne, y otras compilaciones de idéntica especie. Toda esta rebuscada erudición no recuerda en modo ninguno la piadosa sencillez de los *Milagros*, y si los eruditos aciertan al creer observar en el texto del *Libro de Alixandre* huellas del dialecto leonés, no sería más aceptable la atribución a Berceo que a Juan Lorenzo—*natural de Astorga*—copista de un manuscrito del poema. Dejando a un lado estas cuestiones oscuras, intentemos determinar los méritos y defectos de esta obra, compuesta de materiales tan heterogéneos. La erudición enciclopédica del autor (eclesiástico, según parece) no produce hoy ningún efecto: lo que sobrevive son sus reminiscencias de la poesía épica, sus pintorescas descripciones, sus digresiones ingeniosas, su poderosa habilidad para manejar la alegoría, y la maestría de aquellas *sillauas cuntadas* de que justamente se enorgullecía.

El *Libro de Alixandre* ha ejercido influencia indiscutible sobre el *Poema de Fernan Gonçalez,* escrito entre 1250 y 1271. El autor era quizá natural de la provincia de Santander, y en todo caso hubo de ser monje del monasterio de San Pedro de Arlanza, que se supone

fundado por su héroe (895 ?-970). La celebridad de este personaje, poco inferior a la del Cid, fué cantada por los *juglares,* y el *Poema* es una refundición erudita de leyendas épicas próximas a desaparecer. El poeta toma prestado de Berceo (que también había elogiado a Fernán González) y del *Libro de Alixandre;* entre las *escryturas* que consultó, se han comprobado la crónica anónima (*Epitoma Imperatorum*), la crónica de Lucas, Obispo de Tuy, la de Turpin, quizá el tratado *De laude Hispaniae;* pero el interés de su producción descansa en su marcial espíritu y en su carácter de obra que se halla a mitad de camino entre la epopeya popular y la artística. Si, como se cree, un episodio del *Poema* ha sido utilizado en el *Hernaut de Beaulande,* hay en esto un ejemplo único de la influencia de la epopeya castellana sobre la francesa.

Dejemos la poesía; la prosa castellana se desarrolla con mayor lentitud. Una de sus primeras muestras es el opúsculo sobre los *Diez Mandamientos,* tratado didáctico sin mérito literario, compuesto a principios del siglo XIII por un fraile navarro, para uso de los confesores. Mencionemos después los *Anales Toledanos,* en dos distintas partes, compuestas entre 1219 y 1250 (la tercera es bastante posterior). Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo (1170?-1247), escribió en latin una *Historia Gothica* o *De rebus Hispaniae,* que comienza en la invasión de los godos y llega hasta el año 1243. Esta obra, emprendida a ruegos de San Fernando, rey de Castilla (1200-1252), e impresa por vez primera en 1545, fué más tarde retocada por otra mano, con el título de *Estoria de los Godos.* Bajo el reinado del mismo monarca, fué redactado el *Fuero Juzgo* (1241), refundición castellana de un código gótico, esencialmente de origen romano, que fué dado por San Fernando a los españoles

establecidos en Córdoba, Sevilla y Murcia después de la Reconquista; pero su importancia es más bien jurídica y filológica que literaria. En esta misma época se fija la redacción de una serie de obras didácticas: las *Flores de Filosofía,* libro en el cual treinta y siete filósofos anónimos y Séneca hacen ostentación de su sentenciosa sabiduría; *El libro de los buenos Proverbios,* traducido del texto árabe de Honain ben Ishâk Al-Ibâdi (809-875); y *El Libro de los doze Sabios* (también titulado: *El Libro de la Nobleza o Lealtat*), que trata del gobierno y educación de los príncipes. Las fechas de estas compilaciones son de tal suerte hipotéticas, que se puede correr el riesgo de quebrantar el orden rigurosamente cronológico, mencionando aquí dos obras del mismo género a las cuales se señala generalmente una época posterior: el *Bonium* (así llamado por el nombre del supuesto autor, fabuloso rey de Persia) o *Bocados de Oro,* derivado de la colección de Abulmafá Mubashir ben Fatik; y la *Poridad de las Poridades*, igualmente de origen arábigo. Estas dos compilaciones son las fuentes respectivas de dos supuestas cartas escritas por Alejandro moribundo a su madre, interesantes trozos en prosa que han sido equivocadamente impresos al final del *Libro de Alixandre.*

No son esos sino ensayos prematuros, debidos quizá a la iniciativa del hijo de San Fernando, ALFONSO EL SABIO (1220?-1284), que sucedió a su padre en 1252, y que había de dar a la prosa castellana una forma más amplia. Frustrado en su ambiciosa esperanza de ser emperador; en guerra con todo el mundo: con los Papas, con sus hermanos, con sus hijos y con su pueblo, Alfonso no fué mejor tratado después de muerto que durante su vida. Disfruta de una inmortalidad espantosa en el *Paradiso:*

«Vedrassi la lussuria e il viver molle
Di quel di Spagna...»

Mariana formula el veredicto popular en una frase digna de Tácito: *Dumque cœlum considerat observatque astra, terram amisit.* Todo el mundo conoce el pensamiento famoso que se achaca a Alfonso, y que aun se le hallará atribuído bajo otra forma por Byron en aquella obra maestra de sátira: *The Vision of Judgment:* «Si, en el momento de la creación, Dios me hubiese consultado, habría hecho el mundo de otra manera». Es una tardía invención de Pedro IV *el Ceremonioso,* rey de Aragón de 1335 a 1375, y falsario genial si previó el resultado de su superchería (1).

A pesar de sus faltas y flaquezas, Alfonso el Sabio tiene derecho a ser considerado como una gran fuente de actividad intelectual; fué, por decirlo así, el organizador de la cultura intelectual de su patria. Manifestó muy pronto el interés que le inspiraba. Tal vez por su iniciativa, su padre San Fernando confirmó en 1242 la fundación de la Universidad de Salamanca, que Alfonso IX de León había establecido a principios de siglo. Antes de su advenimiento, Alfonso el Sabio hizo traducir del árabe el *Lapidario* en 1241, y (lo que más nos interesa) *Kalila et Digna* en 1251. Merced al testimonio de su sobrino Juan Manuel en *El Libro de la Caza,* sabemos que Alfonso mandó hacer también versiones del Corán, de la Mischna, del Talmud y de la Cábala; no puede ponerse tampoco en duda que hizo traducir la

(1) La invención puede ser también de Bernat Descoll, autor de la crónica que lleva el nombre de Pedro IV: véase la edición de Antonio de Bofarull (Barcelona, 1850), pp. 322-324.

Biblia, gran parte de la cual incorporó a su incompleta *Grande et general Estoria.* Apenas llegó al trono, hizo empezar el *Libro de las Tablas Alphonsies* (1252) y los *Libros del Saber de Astronomía,* que contienen muchas correcciones del sistema de Tolomeo, en el cual el monarca y sus colaboradores sospechaban evidentemente un error radical. Y notemos que Alfonso no se limitó a desempeñar un papel pasivo en estas compilaciones: está probado por el prefacio del *Libro de la Esfera* (1259) que modificó el texto de estos tratados científicos cuando la lengua le pareció defectuosa (*que non eran en castellano derecho).* Catalogar todas sus empresas y redactar la lista de sus colaboradores judíos y árabes, sería, para un bibliógrafo, espinosa tarea.

Este infatigable celo llamó la atención de sus contemporáneos, y la posteridad ha exagerado el milagro, atribuyendo a Alfonso numerosas obras apócrifas. Nada ha tenido que ver con el *Libro de Alixandre* ni con las supuestas cartas de Alejandro a su madre. Juan Manuel nos declara que Alfonso escribió tratados de caza; pero no es el autor de cierto *Libro de Montería* que se le ha atribuído, y que se adjudica ahora con alguna probabilidad—por lo menos en lo concerniente a las dos primeras partes—a su biznieto Alfonso XI (1310-1350). Así también hay que descartar la atribución a Alfonso el Sabio de dos obras rotuladas ambas *Tesoro:* una de ellas es cierta versión en prosa de *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini (1220-1295), embajador florentino cerca de Alfonso, versión debida a Alonso de Paredes, cirujano, y a Pero (o Pascual) Gómez, secretario en la corte de Sancho IV; el otro, que se compone de cuarenta y ocho estrofas y de un preámbulo en prosa, es un arreglo del siglo XV, hecho probablemente por alguno del séquito de Alonso Carrillo, el enérgico arzobispo de

Toledo que fué arrojado adversario de los Reyes Católicos. Se ha sostenido también que Alfonso escribió cierto *Libro de las Querellas*, representado, según se ha pretendido, por dos poemas fragmentarios. Es casi seguro que este *Libro de las Querellas* no ha existido nunca. Una de esas composiciones es el célebre romance: *Yo salí de la mi tierra;* la rima y la acentuación de estos versos denuncian una superchería que no va más allá del siglo xv. El otro poema se compone de dos estrofas, dirigidas a Diego Sarmiento, que aparecen por vez primera en 1663; las octavas de doce sílabas (*arte mayor*) que constituyen cada estrofa, no fueron inventadas hasta medio siglo después de la muerte de Alfonso, y esos diez y seis versos son falsificaciones hechas muy probablemente por José Pellicer de Salas y Tovar (1602-1679), autor de sospechosa reputación, que forjaba esas falsificaciones para adular a su protector.

Es ocioso procurar engrandecer la fama de Alfonso, atribuyéndole escritos apócrifos; no tiene necesidad de ellos, porque su actividad se extendía a todos los dominios de la humana inteligencia. Interesábase especialmente en la erudición enciclopédica y en la codificación de las leyes.

Verdaderamente, es una gran obra el código llamado, por el número de sus divisiones, *Las Siete Partidas*. Este título no parece haberse aplicado a esa vasta producción hasta un siglo después de haberse compilado (1256-1263), pero es de notar que su idea está implícitamente contenida en el rótulo del *Septenario,* tratado incompleto e inédito que abarca las siete materias de conocimiento (1). *Las Siete Partidas,* cuyos prólogos o di-

(1) El *trivio* (gramática, lógica y retórica) y el *quadrivio* (música, astrología, física y metafísica).

visiones forman un acróstico bastante inhábil de la palabra *Alfonso,* tienen cualidades literarias, en lo cual no se parecen a la mayor parte de las colecciones legales. Su objeto primordial era la unificación de los diversos sistemas legales que existían en Castilla; aunque este código no fué reconocido en toda la extensión de la monarquía hasta 1348, su éxito fué, a la larga, tan completo, que toda la legislación española procede de las *Siete Partidas:* bajo una forma modificada, han estado en vigor en la Florida y en la Luisiana, que han llegado a constituir parte integrante de los Estados Unidos. Pero el plan excede muy pronto al fin práctico que se había señalado al principio, y se extiende en disertaciones sobre principios generales y detalles ínfimos de conducta. Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria, no podía dar mejores consejos que los contenidos en *Las Siete Partidas,* cuyos títulos hacen sonreir a veces: «Quantas maneras son de pecados sobre que ha de ser fecha la penitencia»; «Que ningun religioso non puede aprender Física nin Leyes»; «De como el rey se deue guardar, que non diga palabras desconuenientes»; «Como el rey ha de ser mesurado en comer e en beuer»; «Que cosas deuen acostumbrar a los fijos de los reyes, para ser apuestos e limpios»; «Como puede omne fazer testamento en escrito, de manera que los testigos non sepan lo que yaze en el». La lectura de este código no es solamente instructiva, divertida y curiosa; es un documento de singular importancia para la reconstitución del cuadro social de la época en que fué redactado, y se eleva hasta una sobria elocuencia cuando se trata de la cosa pública, de la función de gobernar, de las relaciones del monarca con el pueblo, y de la recíproca dependencia de la Iglesia y el Estado. Notoriamente, un hombre solo no podía reunir un cuerpo de le-

yes tan extenso y complejo; y parece seguro que Jácome Ruíz y Fernán Martínez contribuyeron a él con sus especiales conocimientos; pero Alfonso fué quien dirigió la empresa, y de buen grado se creería que, en este caso como en el del *Libro de la Esfera,* él era quien daba al texto su forma verbal *(quanto en el lenguage, enderezólo él por sí).*

Como el monarca inglés Alfredo (849-901), Alfonso el Sabio sentía vivo interés por la historia. Fué el inspirador de la *Grande et general Estoria,* comenzada en 1270 y que quedó sin acabar, la cual tomaba por base la Biblia y daba la historia del mundo, desde la creación hasta los tiempos apostólicos. Bastante más importante es la *Estoria d'Espanna* o *Cronica general,* compuesta anteriormente, de 1260 a 1268. Las desigualdades de estilo y contenido, son otras tantas pruebas de que esta compilación es debida a diferentes manos. Por un lado, el hecho de que la *Cronica general* acepte fábulas como la expedición de Mahoma a Córdoba, implica ignorancia completa de los musulmanes y de su historia; por otro, se mencionan fuentes árabes en el relato de las hazañas del Cid: «Et diz Abenalfarax en su arauigo, onde esta estoria fue sacada», escribe el cronista al principio del capítulo 911. El prólogo de la *Cronica general* no es más que traducción del prefacio de Ximénez de Rada, que, con Lucas de Tuy, constituye una de las principales fuentes directas; numerosos *cantares de gesta* son incorporados, en prosa, al texto, cuya lista de autores citados llega hasta Cicerón, Lucano, Plinio y Suetonio. Reconociendo la eficacia de los esfuerzos combinados, el rey sabía rodearse de muchos colaboradores eruditos, entre los cuales la tradición menciona a Egidio de Zamora, Jofre de Loaysa, Martín de Córdoba, Garci Fernández de Toledo y Suero Pérez,

obispo de Toledo. Acierte o no la tradición—el caso es dudoso—, no por eso resulta menos cierto que Alfonso fué quien concibió el plan de conjunto de la obra, e imprimió en ella, según se cree, su sello personal.

Sin embargo, no se puede hablar de su *Cronica general* sino con grandes reservas. Hasta fines del siglo XIX, los eruditos especialistas creían poseer el texto completo en la edición de Florián de Ocampo, publicada en Zamora el año 1541; el Sr. Menéndez Pidal contribuyó a deshacer este error en 1896. Nos contentaremos con resumir el resultado de sus investigaciones. La que puede llamarse *Primera Cronica general* de Alfonso el Sabio, ha sido hábilmente reconstituída (1906) por el señor Menéndez Pidal. Los hechos parecen presentarse de este modo: el primer manuscrito derivado del texto original, fué la *Cronica abreviada*, compuesta (1320-1324) por Juan Manuel, sobrino de Alfonso, y del cual hablaremos muy pronto; el segundo es una refundición que incluye una versión de la crónica de Abubekr Ahmed ben Mohámmed ben Musa (Al-Rasi), y que se terminó el 21 de Enero de 1344, de donde el práctico rótulo de *Cronica de 1344;* después hubo otra refundición que se ha perdido, pero que está representada por la *Cronica de veinte Reyes,* la *Cronica de los Reyes de Castilla,* y la impresa por Ocampo, que se denomina *Tercera Cronica general.* Gran ventaja es poseer el texto alfonsino en la forma relativamente pura que debemos al Sr. Menéndez Pidal; pero se impone cierta circunspección hasta el día en que se haya hecho el estudio de las fuentes que dicho erudito promete.

Reaccionando contra los pomposos elogios de que ha sido objeto Alfonso, el Sr. Paul Groussac, en un rato de maliciosa agudeza, ha puesto en duda la atribución al primero de las *Cantigas de Santa Maria*. Hasta que

se presente prueba en contrario, aceptaremos la atribución corriente, admitiendo a la vez que la colección de *Cantigas* contiene buen número de composiciones que probablemente no son de Alfonso. Tales *Cantigas,* en número de cuatrocientas veinte, poco más o menos, no pertenecen a la literatura castellana, puesto que están escritas en gallego, lengua que han empleado bastantes autores castellanos; pero no podemos dejar enteramente a un lado un monumento de semejante importancia. Plantéase naturalmente una cuestión: ¿por qué escribió en gallego sus versos el rey de Castilla, siendo así que redactó su código en castellano? (1). ¿Se había educado en Galicia? Lo ignoramos. La verdadera razón es, sin duda, que el autor era un artista, y sabía apreciar el superior desenvolvimiento del gallego, que, en flexibilidad y gracia, sobrepujaba al castellano, hasta el extremo de sostener el parangón con el provenzal. Es bastante probable que Alfonso escribió versos en provenzal; sin embargo, las dos composiciones en esta lengua que se le atribuyen, son apócrifas, puesto que se deben, la una a At de Mons, y la otra a Giraldo Riquier. Como quiera que sea, la complicada rima de aquellas canciones en loor de la Virgen, fué evidentemente aprendida en la escuela de los provenzales. Su variedad es sorprendente; hay versos de cuatro, de cinco, de ocho, de once, de quince, hasta de diez y siete sílabas; hay *coplas* populares, bastante análogas a las *seguidillas* de nuestros días. Hay repeticiones de un estribillo, destinadas a producir el efecto de una letanía, o quizá también con el objeto de lograr la adaptación a una melodía debida al

---

(1) Alfonso, sin embargo, parece haber intentado algunos ensayos poéticos en castellano. Quédanos un ejemplo: *Senhora, por amor Dios,* en el *Canzoniere* Colocci-Brancuti (núm. 471).

mismo poeta; hay una poesía de cinco estrofas, en la cual las letras iniciales de los primeros versos sirven para formar un acróstico con el nombre de María; hay cortes de palabras, que dan lugar a extrañas rimas. Todas estas cosas son puerilidades que rayan en lo cómico, pero que caracterizan a una escuela y a una época. La elección de los temas es frecuentemente muy feliz. Las *Cantigas de Santa Maria* contienen dos bellas variantes del célebre cuento narrado más tarde por Adelaida Procter (1825-1864) en *A Story of Provence,* y por John Davidson (1856-1909) en su conmovedora *Ballad of a Nun.* Próspero Mérimée, en su *Vénus d'Ille,* y Enrique Heine, en los *Dieux en Exil*, han resucitado admirablemente la leyenda de la estátua y del anillo; se les adelantaron las *Cantigas,* donde el relato se halla expuesto en versos de notable belleza, y donde el misterio alterna con el horror. Doquier se transforma la hagiología insípida en frases tiernas y armoniosas. Si, según sospechamos, Alfonso escribió las *Cantigas,* fué un verdadero poeta; no un vate genial, pero sí un maestro, superior a la mayor parte de sus predecesores. No escogía siempre asuntos religiosos, pero conservaba su concienzuda manera, aun en versos tan violentos como los del *Canzoniere* del Vaticano (números 61-79). Él es quien puso de moda aquella escuela poética cuyos moribundos acentos nos han llegado en el *Cancionero de Baena.*

El ejemplo de su labor en esferas intelectuales tan variadas, tuvo imitadores. Ya hemos citado la traducción de *Kalila et Digna* hecha en 1251, antes de su advenimiento. Añadiremos que procede del árabe, lengua a la cual había sido traducida la obra en el siglo VIII por Abdallah ben Almokaffa, con arreglo a una versión pehlevi actualmente perdida y hecha por Barzuyeh en

vista del original sánscrito. Este original ha desaparecido también, y, aun cuando se halla contenido sustancialmente en el *Panchatantra,* de la versión arábiga es de donde proceden, más o menos directamente, las traducciones en otros idiomas. La fama de la castellana está demostrada por el hecho de que Raimundo de Béziers se sirvió de ella (1323) hasta el pasaje del capítulo quinto, en que el *mur* (ratón) comienza a contar su lamentable historia. Alfonso el Sabio encontró un imitador en su hermano Don Fadrique, a quien hizo estrangular en 1277. La historia de los *Siete Sabios de Roma* era conocida en Europa en el siglo XII mediante la versión latina de Juan de Haute-Selle en Lorena, y algo más tarde por la traducción del latín en versos franceses hecha por un cierto Herbert, poeta de la corte de Felipe-Augusto (m. 1223). Trátase del *Dolopathos*. Una variante más oriental de esta misma historia fué traducida o hecha traducir del árabe en 1253 por el Infante Don Fadrique, bajo el título de *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres,* especie de cajón de sastre novelesco, por el estilo de las *Mil y una noches*. Son veintiséis cuentos amenos y ligeros, que debieron de parecer frívolos al grave Alfonso.

Siguióse traduciendo en la corte del hijo de Alfonso, Sancho IV (1258 ?-1295). Hemos citado ya la versión de *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini, hecha por Paredes y Gómez. A este reinado pertenecen también los ciento seis capítulos del *Lucidario,* indigesta compilación derivada del *Speculum naturale*, mal atribuído a Vicente de Beauvais (m. 1264), donde se empieza preguntando «qual es la primera cosa que ha en el cielo e en la tierra», y se acaba discutiendo «por que rraçon los conejos et las liebres rumian asy como las otras animalias grandes». Otra compilación que ordinariamente se colo-

ca en esta época, es la *Gran Conquista de Ultramar,* adaptación de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tyro (m. 1184). Parece probable que la obra fué comenzada en época posterior, sobre todo si se acepta la hipótesis del Sr. Groussac, según el cual la *Gran Conquista de Ultramar* tiene por base el *Roman d'Eracle,* versión francesa de la obra de Guillermo de Tyro. En todo caso, la *Gran Conquista* no se terminó hasta mucho tiempo después de la muerte de Sancho IV. La compilación castellana comprende los más variados elementos: las leyendas del *Chevalier au Cygne*, de *Berthe* y de *Mainet* (que los eruditos españoles reivindican a veces como originaria de España). Incluye también trozos de la *Chanson de Jérusalem* y la *Cansó d'Antiocha,* refundición de un original perdido que compuso Gregorio Bechada: es quizá la primera vez que se hallan en contacto el provenzal y la prosa castellana.

Hasta el año 1906, Sancho IV pasaba por ser el autor de los *Castigos e Documentos* que aparecían escritos para uso de su hijo, el futuro Fernando IV (1286?-1312). Los señores Foulché-Delbosc y Groussac han probado concluyentemente que gran parte de esta compilación no es más que una traducción del *De Regimine principum,* escrito hacia 1284 por Egidio Colonna; ha de reconocerse, de aquí en adelante, que los *Castigos e Documentos* son obra de un eclesiástico que utilizó la traducción castellana del tratado *De Regimine principum,* hecha entre 1345 y 1350 por Juan García de Castrogeriz. En compensación se atribuye a Sancho IV una parte en la redacción del *Especulo*, que en otro tiempo se miraba como ensayo preliminar de *Las Siete Partidas;* pero hay que confesar que aquí entramos en el terreno de las hipótesis.

Muy a fines del reinado de Sancho IV parece haber sido comenzada la *Historia del Cauallero de Dios que auia por nombre Cifar,* obra probablemente de un eclesiástico toledano que conocía modelos extranjeros como las novelas bretonas, los *lais* de María de Francia, y los poemas de Chrétien de Troyes. El *Cauallero Cifar* es, en efecto, el primer esbozo de una novela de caballerías, y aun algo más, porque en los caracteres de Cifar o de Roboan y de su compañero el *ribaldo,* se reconocen los tipos del caballero andante y del *pícaro.* Así el autor se adelanta a dos géneros de ficción—caballeresca y picaresca—en los cuales España iba a distinguirse. ¿Leyó Cervantes las aventuras de Roboan y de su escudero, tan pródigo de refranes? No es imposible, porque el libro fué impreso en 1512; si fuese afirmativa la respuesta a dicha pregunta, podría considerarse esta pareja como un tosco y primitivo bosquejo de Don Quijote y de Sancho Panza, y entonces, como ha observado el Sr. Wagner, sería difícil poner más alta la influencia literaria del *Cauallero Cifar.* En todo caso, es de gran importancia histórica, porque constituye la primera obra española que puede calificarse de verdadera novela.

CAPÍTULO IV

Época didáctica (1295-1406)

Basta mencionar de pasada la *Vida de San Ildefonso,* escrita probablemente, poco después de la institución de la fiesta del santo por el concilio reunido en Peñafiel, en Mayo de 1302. Hacia el final de la *Vida,* el autor declara que había puesto en rima, cuando ocupaba un beneficio eclesiástico en Úbeda, la historia de la Magdalena. No se posee ninguna otra noticia acerca de él, ni se busca tampoco, porque sus 1.034 alejandrinos no son sino un frustrado ensayo a la manera de Berceo. Más insegura es la fecha de los *Proverbios en rimo del sabio Salamon, rey de Isrrael,* pequeña colección de reflexiones morales sobre la vanidad de la vida humana. Esta breve composición (sólo cuarenta versos), escrita también en *cuaderna vía,* es atribuida, en el manuscrito más antigua, a Pedro Gómez, hijo de Juan Ferrandes, identificado algo hipotéticamente con el Pero o Pascual Gómez que colaboró en la traducción castellana de *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini. Otros refieren estos versos a Pedro López de Ayala, que desempeñó tan importante papel en la literatura y en la política del siglo XIV. Ignoramos, pues, el nombre del autor de estos *Proverbios en rimo;* fuese quien fuese, tuvo la fortuna

de hallar un molde adecuado a sus lúgubres pensamientos.

Otro poema escrito en *cuaderna vía* es la *Historia de Yúçuf* (*Hadiç de Yúçuf*) o *Poema de José*. Este típico ejemplo de la literatura llamada *aljamiada,* subsiste en dos manuscritos muy defectuosos, el más antiguo de los cuales y también el menos castellanizado, permite afirmar que el autor debió de ser un morisco aragonés. Sospéchase que vivía a fines del siglo XIII o principios del XIV. Perteneciendo a la *literatura aljamiada,* la *Historia de Yúçuf* ofrece, naturalmente, la particularidad de emplear los caracteres arábigos para la transcripción fonética del castellano (o del aragonés, en el presente caso). Se ha sugerido que, en la primitiva redacción, el texto se escribió en caracteres latinos y fué después copiado en caracteres arábigos para un público de *mudejares* o *mozárabes;* pero, hasta ahora, esta ingeniosa teoría no ha sido aceptada. El poema (cuyo final falta) cuenta la historia de José en Egipto conforme a la duodécima *sura* del Corán, con numerosos pormenores adicionales, tomados de las tradiciones divulgadas entre los musulmanes por intermedio de los judíos. Destinado para un público en parte musulmán, su fondo es, naturalmente, arábigo. Presentábase con esto, según parece, una favorable oportunidad para introducir, no sólo las leyendas orientales, sino también las formas literarias del Oriente. Sin embargo, el esfuerzo no llegó a intentarse; apenas si se descubre un matiz árabe en el *Poema de José*. El autor se dedica con empeño a reproducir la *cuaderna vía* puesta en boga por los poetas castellanos; narrador lánguido y sin originalidad, logra éxito, no obstante, en su modesta labor de imitación.

Las cualidades que le faltan, encuéntranse abundantemente en JUAN RUIZ (1283?-1350?), arcipreste de Hita,

cerca de Guadalajara. ¿Qué se sabe de este autor, el más importante de los comienzos de la literatura castellana? Casi nada. Un verso de su *Libro de buen amor* (cuarteta 1510) nos llevaría a creer que, como Cervantes, había nacido en Alcalá de Henares: desgraciadamente, la lección de este pasaje no es la misma en todos los manuscritos. Además, Guadalajara le hace suyo, y Francisco de Torres (m. en 1654), autor de una historia inédita de esta ciudad, pretende que Ruíz vivía aún en ella en 1415. Esta fecha (que podría ser un mero *lapsus* por 1315) está en completo desacuerdo con los hechos indiscutibles de la vida de Ruíz. Una nota del copista, al final de la *Cantiga de los clérigos de Talavera*, afirma que «este es el libro del Arçipreste de Hita, el qual conpuso seyendo preso por mandado del cardenal don Gil, arçobispo de Toledo.» Ahora bien, trátase aquí de Gil Albornoz, que ocupaba esta sede episcopal por los años de 1339 a 1367, y, de creer al copista, entre estas dos fechas habría que colocar la prisión del arcipreste. Es difícil precisar más: según el manuscrito de Salamanca, el *Libro de buen amor* fué terminado en 1343, y según el manuscrito de Toledo, en 1330, nueve años antes que Albornoz fuese nombrado para Toledo. Existe una confusión análoga en cuanto a la fecha de la muerte de Ruíz. Había dejado de ser arcipreste de Hita antes del 7 de Enero de 1351, porque en una bula o escritura episcopal firmada por Albornoz en esa fecha, se trata de un Pedro Fernández que le había sustituído. No podemos decir si Ruíz había sido destituído o si había muerto. De la fecha mencionada en el segundo *cantar de ciegos*, se ha deducido que el arcipreste vivía aún en 23 de Julio de 1351; pero el manuscrito dice: «este libro fue acabado jueues xxiii dias de Julljo del año del nasçimiento del nuestro saluador Jesu Xristo de mill e trezientos e

ochenta e nueue años»: la era hispánica había sido sustituída ya por la cristiana, y además la fecha indicada es la de la copia, no la de la composición. De suerte que casi todos los puntos, en la biografía del arcipreste, permanecen oscuros; él nos ha ilustrado respecto de su nombre y su lugar en la gerarquía eclesiástica; pero las fechas de su nacimiento y de su muerte nos son desconocidas, e ignoramos por qué y cuándo fué encarcelado, y cuándo quedó libre (si no murió en la cárcel).

No obstante, aunque las noticias de esa clase no abunden, ningún hombre nos es mejor conocido. A juzgar por sus escritos, Ruíz fué un clérigo que se singularizaba por la irregularidad de su vida, y esto en una época en que no era rara la conducta desordenada en el clero. Él persiste en dar testimonio contra sí propio con extraordinaria franqueza; pero, a pesar de ello, se han esforzado algunos en idealizar a ese clérigo calavera, pintándole como una víctima expiatoria, como un Boanerges untuoso que llegó voluntariamente a ser «holocausto de la idea moral que sostenia». Esto es una grotesca máscara, una mala inteligencia de los hechos y del hombre. Las ideas morales en Ruíz no son muchas ni enérgicas: era un creyente a su manera, de ningún modo incapaz de emoción religiosa, pero susceptible sólo de una emoción pasajera, poco profunda. Vano es pretender que el arcipreste no fuese un pecador escandaloso y perverso. Al principio del *Libro de buen amor* se pone ya en guardia: anuncia con bastante estrépito su finalidad piadosa. Alega que su objeto es «Reducir a toda persona a memoria buena de bien obrar, e dar ensienpro de buenas constunbres e castigos de saluacion; e porque sean todos apercebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrias como algunos usan por el loco amor.» Adapta a este propósito un texto de los Salmos (XXXII, v. 8).

útil para sus fines: *Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac, qua gradieris.* Pasa, con la mayor frescura, de David a Salomón, del cual cita el proverbio: *Initium sapientiae timor Domini:* San Juan, el Seudo-Catón, Job, San Gregorio, las Decretales, son sucesivamente invocados como otros tantos fiadores de su pureza de intención. Pero no prosigue mucho tiempo en el mismo tono. Satisfecho de haber mostrado su erudición bíblica y canónica, o fatigado ya de esta inusitada hipocresía, se desenmascara en un pasaje que la mojigatería suprimió en la primera edición (1790), a pesar de las protestas de Jovellanos: «Pero, porque es humanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los conssejo, quisieren usar del loco amor, *aqui fallarán algunas maneras para ello.*» Y cumple su palabra. Traduce libremente las poesías eróticas de Ovidio; nos cuenta las inmoralidades del deán y de los clérigos de Talavera: nos hace el relato de su desgraciada lucha con el amor, y al mismo tiempo una parodia blasfematoria de la liturgia, en aquella procesión de «clerigos e legos, e flayres e monjas, e dueñas e joglares», que «salieron a rrecebir a don Amor». Decir que el arcipreste es el autor más importante de los principios de la literatura castellana, es proclamar una verdad; intentar presentarle como un personaje respetable, es cometer un manifiesto absurdo.

Fijar las fechas y distinguir las obras de los clérigos que manejaban la *cuaderna via;* sostener que tal poema es de Berceo y no tal otro; declarar con certeza que tal composición fué escrita bajo el reinado de San Fernando, y tal otra bajo el de Alfonso el Sabio, es a menudo difícil, casi imposible. Juan Ruíz es el primero que da una nota personal en la literatura castellana: marca su huella en cada página. Educado en las viejas tradiciones, permanece fiel al *mester de clerecia* de Berceo y de

sus demás predecesores; pero emplea a su modo esta *cuaderna vía,* comunicándola una nueva flexibilidad, una variedad, un brío, un movimiento hasta entonces desconocidos. Hace algo mejor todavía. En su preámbulo en prosa, asegura que ha procurado, sobre todo, dar ejemplos de prosodia, de rima y de composición: *dar algunos leçion e muestra de metrificar e rrimar e de trobar.* Es, en efecto, lo que ha hecho; tal era la inclinación natural de su genio: estaba destinado a ser un jefe y un precursor. No sólo era maestro en recursos métricos, sino que tenía una cultura más extensa que los buenos frailes y prebendados, que las almas piadosas que rimaban sus leyendas de la Virgen y de los santos. Muchos de sus escritos han perecido, pero las siete mil estrofas que quedan, bastan para asegurarle la más alta fama. En sus *cantares serranos,* Ruíz se aventura a trasplantar a la tierra castellana los *cantares de ledino,* las *serranillas* de Galicia, adelantándose así en un siglo a los ensayos de Santillana. No desdeñaba los géneros populares: gran número de *cantares cazurros,* canciones para los ciegos mendicantes, para los escolares nocherniegos, para los ociosos. Sólo quedan las *cantigas de serrana* y los *cantares de ciegos.* Felizmente poseemos el poema *De la Passion de Nuestro Señor Jhesu Christo*, donde el arcipreste nos ofrece un primer ensayo métrico de aquellos *versos de arte mayor* cuya boga iba a comenzar.

Si en cuanto a la métrica sobrepujaba a sus predecesores, también les excedía en profundidad. Aun cuando no fuese un erudito profesional de tipo moderno, leía corrientemente el latín y el francés, no desconocía por completo el árabe, y tenía quizás alguna tintura de italiano. A esto juntaba un poderoso instinto artístico que le impelía a tratar a sus predecesores con el desenfado del que se siente maestro. Así, su famosa descripción

de la tienda del Amor, está sugerida indiscutiblemente por la pintura de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alixandre;* su episodio de doña Endrina es una noble paráfrasis del *Pamphilus*, pieza latina anónima del siglo XII, a la cual alude Eberhardo en su *Laberintus,* y que, después de haber sido traducida al francés hacia 1225-1228 por Jehan Brasdefer, de Dammartin en Goële, fué imitada por Ricardo de Fournival (m. 1260) en su poema *De Vetula.* Ruíz adapta el *Pamphilus,* ensanchando su marco y desarrollando sus caracteres; saquea sin escrúpulo los *fabliaux,* los cuentos franceses como la *Bataille de Karesme et de Charnage;* toma prestado de las fábulas de Fedro, de las de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (judío español, convertido al cristianismo en 1106), de las del *Esopus* de Walter el Inglés, que verisimilmente conocía mediante las traducciones en versos franceses, rotuladas *Ysopet;* toma lo que le parece del *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres* del infante don Fadrique, y de todo otro libro que le parece conveniente. Y tal resultado suministra una respuesta a la cuestión planteada por el Sr. Alfredo Jeanroy: «¿Pero quién ignora que la obra de Hita es una *macedonia* de imitaciones francesas, que, por lo demás, demuestra la mayor originalidad de espíritu?» En efecto. El arcipreste tuvo muchísima razón; comprendía que el relato sencillo y seco tiene poca importancia, mientras que la originalidad en la manera de tratarlo, es casi todo.

Por grandes que hubieran sido sus lecturas, de nada le habrían servido sin su elevado temperamento y su destreza en aprovecharlo. Debe su éxito a su conocimiento de los hombres y de las interioridades de la vida, al interés que se tomaba por las cosas, raras u ordinarias, a su observación de las costumbres de su tiempo,

a su complacencia en el aspecto picaresco de la sociedad, y, sobre todo, a sus dotes líricas. El título de *Petronio español* no le viene bien. Ticknor está más en lo cierto cuando le compara con Chaucer. Como éste, Ruíz posee juguetona fantasía e irrestañable alegría, cualidades que vivifican su transcripción de la comedia humana. Le faltan la dignidad y la ternura del gran poeta inglés; pero es un genio de la misma familia, que tiene también su «leyenda de las mujeres». Como Chaucer, Ruíz puso la poesía de su tierra en relación con la del mundo entero, y, en cuanto maestro en realismo, Ruíz sobrepuja tal vez a Chaucer. No se esfuerza por idealizar, sino por reproducir fielmente los efectos panorámicos que tiene a la vista, y experimenta un malicioso placer en interpretar la animalidad vulgar. Judías, danzaderas moras, clérigos libertinos, monjas desenvueltas, grandes señoras y humildes serranas, la alcahueta Trota-conventos y sus clientes, Ruíz pinta todos esos tipos con la implacable exactitud de un Velázquez; son cuadros de hermosa crudeza, debidos a un maestro que amaba y despreciaba al mismo tiempo la farsa enloquecedora del mundo.

El desorden de la vida del arcipreste se retrata en su *Libro de buen amor*, que puede considerarse en algún modo como el ejemplo más antiguo de novela picaresca. En España, Ruíz fué el primero que descubrió el valor de la fórmula autobiográfica. A parodias de himnos, a burlescos *cantares de gesta,* a disfrazadas *munheiras* gallegas, a proverbios y refranes populares, a versiones embellecidas de fábulas orientales leídas en códices o escuchadas de boca de alguna cantante mora (como aquella a quien él pretendió en vano), a obscenas anécdotas, a canciones piadosas, únese el relato de las aventuras personales del autor, relato rico de burlas del

propio escritor, abundante en incidentes cómicos, y donde lo rotundo y acabado de la expresión no son igualados sino por la edificante malicia de una conclusión moral que hace presagiar una inmediata recaída. Poeta, novelista, observador irónico y parodiante experto, Ruíz tiene el don del estilo y el sentido artístico; a su facultad de narración pintoresca, une la capacidad de creación dramática. De ahí, sin duda, la eternidad de sus tipos. ¡Cómo ha desarrollado aquel *Pamphilus* latino, derivado de Ovidio y de *Sindibad!* ¡Cómo han subsistido sus caracteres! El famélico escudero de *Lazarillo de Tormes* desciende por línea recta del don Furón de Ruíz, mensajero sesudo y observante, que guarda el ayuno mientras nada tiene que comer: reaparecerá en Marot con el tipo del célebre «valet de Gascogne», tragón, bebedor y mentiroso. Los dos amantes Melón de la Uerta y Endrina de Calatayud, renacerán bajo los nombres de Calisto y de Melibea en la *Celestina,* y entrarán así en la literatura universal. La alcahueta Trotaconventos arranca de Ovidio, pasa por el *Pamphilus* y por el autor del *fabliau* titulado *Auberée*, y llega finalmente a manos de Ruíz para recibir su forma definitiva. La volveremos a encontrar en la vieja del *Roman de la Rose*, como también en «la vieille charitable» (y «sorcière maudite») que se dirige a Agnes en la *Ecole des femmes;* resurgirá en la Macette de Regnier, en el aya lúbrica de *Romeo y Julieta,* y en la personalidad de aquella tercera incomparable, aquella Celestina cuyo nombre ha sustituído al verdadero título de la *Comedia de Calisto e Melibea.* Por último, la fama de Ruíz puede justificarse por sus fábulas, cuya ligera ironía y regocijado espíritu, parecen ser de algún La Fontaine más próximo al pueblo, más rudo, más varonil y atrevido.

Un fragmento de cierta versión portuguesa, da testi-

monio de que el arcipreste fué conocido fuera de España, pero verisimilmente puede suponerse que Juan Ruiz no se preocupaba mucho de su reputación literaria. No compartía esta tranquila indiferencia su contemporáneo don JUAN MANUEL (1282-1348), nieto de San Fernando, hijo del infante don Manuel, y, por consiguiente, sobrino de Alfonso el Sabio. Favorito de Sancho IV, a la edad de doce años peleó como *adelantado mayor* de Murcia contra los musulmanes; fué después mayordomo de Fernando IV *el Emplazado,* que murió en 1312 (algo misteriosamente, según cierta pintoresca y tardía leyenda archiconocida). Don Juan Manuel llegó a ser uno de los regentes que gobernaron el reino en nombre de Alfonso XI (1308?-1350), hasta la proclamación de la mayor edad del joven monarca en 1322. Durante y después de la regencia, que don Juan Manuel abandonó de mala gana, hubo una serie de discordias, rebeliones y guerras civiles. Finalmente, a continuación de innumerables engaños recíprocos, el rey y el ex-regente se reconciliaron, y este último tomó parte en la victoria del Salado y en la conquista de Algeciras.

No podría negarse que don Juan Manuel fué un ambicioso, un incorregible intrigante; pero era también un gran señor, incapaz de la abyecta felonía que Lope de Vega le imputa en *La Fortuna merecida* (1618). Además, era un gran señor ilustrado, que supo apreciar su obra literaria en su justo valor. Previó que sus obras serían frecuentemente copiadas, y que de ello resultarían errores: por eso preparó, antes de 1335, un texto *ne varietur* (digámoslo así), que depositó en Peñafiel, en el monasterio de Dominicos que había fundado en 1318. Consta el hecho en la introducción de su *Conde Lucanor,* donde el autor «rruega a los que leyeren qualquier libro que fue trasladado del que el conpuso o de libros quel faze,

que sy fallaren alguna palabra mala puesta, que non pongan la culpa a el fasta que vean el libro mesmo que don Iuan fizo, que es emendado en muchos lugares de su letra.» Semejantes precauciones pueden parecer excesivas: eran realmente insuficientes, porque el volumen confiado a los Dominicos ha desaparecido. A consecuencia de este descuido, no poseemos el *Libro de la caballeria,* compuesto hacia 1320-1322 a ejemplo del *Libre del orde de Cauayleria* de Raimundo Lulio; hemos perdido también el tratado sobre las máquinas bélicas, rotulado *Libro de engeños,* un arte poética titulada *Reglas de como se debe trobar,* y una colección poética, el *Libro de los cantares,* escritos los tres antes de 1329: añadiremos el *Libro de los Sabios,* que debía de corresponder, poco más o menos, a la misma fecha. La pérdida del *Libro de los cantares* o *Libro de las cantigas,* es lamentable, tanto más cuanto que existía todavía en tiempo de Gonzalo Argote de Molina (1549 ?-1597), que se propuso imprimirlo después de publicar su edición (1575) del *Conde Lucanor.* Las cuartetas de cuatro, ocho, once, doce y catorce sílabas, y el arreglo de la *redondilla* octosilábica que se encuentran en el *Conde Lucanor,* permiten adivinar que don Juan Manuel era un partidario de las formas métricas galáicas. Se sospecha que su colección de versos comprendía sátiras políticas, lo cual es bastante probable, y en todo caso puede suponerse que su elevada situación le permitía ejercer cierta influencia sobre los poetas cortesanos.

Cincuenta años de luchas ocuparían la vida de la mayor parte de los hombres; pero don Juan Manuel es una prueba de la veracidad del viejo proverbio castellano: «La lanza no embota la pluma, ni la pluma la lanza». Grande admirador de su tío Alfonso el Sabio, don Juan Manuel resumió la *Cronica general* con el título de *Cro-*

nica abreviada (entre 1320 y 1324). ¿Qué será la *Cronica complida*, mencionada por el autor en el prólogo general de sus obras? ¿Se ha perdido, o está representada por la brevísima versión latina, rotulada *Chronicon domini Johannis Emmanuelis?* Los eruditos no están conformes acerca de estos extremos. El *Libro de la Caza*, compuesto hacia 1325-1326, es un tratado de halconería, curioso para los filólogos, y accesoriamente de interés para los demás lectores, a causa de la inesperada aparición en el capítulo octavo de dos halcones llamados respectivamente «Lançarote» y «Galuan», lo cual prueba que las novelas del ciclo bretón eran conocidas en España bastante antes de lo que se ha sospechado. El *Libro del Caballero et del Escudero*, en cincuenta y un capítulos (con una laguna entre el principio del tercero y el final del décimosexto), puede ser refundición del perdido *Libro de la Caballeria*. Como quiera que sea, es imitación, bastante libre, del *Libro del orde de Cauayleria*, de Raimundo Lulio. La idea general es idéntica. Un ermitaño que ha renunciado al mundo, enseña a un escudero ambicioso las virtudes de la caballería, y le envía a la corte, de donde torna convenientemente, «muy rrico et muy honrado». Vuelve después a su tierra, pero su docta curiosidad no le deja en paz, y nuevamente se dirige al hermitaño para lograr respuesta a sus preguntas sobre la naturaleza de los ángeles, el paraíso, el infierno, los cielos, los elementos, la *manera del preguntar*, la esencia de *las planetas*, de la mar, de la tierra y de cuanto en ella se encuentra, del hombre, de las bestias, de las aves, de los pescados, de las hierbas, de los árboles, de las piedras y de los metales. Don Juan Manuel ha modificado hábilmente el plan de Lulio. Este hace instruir al novel por medio de un libro; en el *Libro del caballero et del escudero*, ese libro enciclopé-

dico está sustituído por un diálogo, que da cierto carácter de verisimilitud a la narración.

No hay duda en cuanto a la época de composición de la primera parte del *Libro de los Estados*, puesto que se halla fechada por el autor en 22 de Mayo de 1330, y la continuación debió de escribirse poco tiempo después. Esta obra didáctica recuerda el *Blanquerna* de Lulio, y lleva al extremo la alegoría en ciento cincuenta capítulos, que describen la educación de Johas, hijo del rey pagano Morovan, por el preceptor Turin. Éste, incapaz de satisfacer debidamente la curiosidad de su alumno, llama en su ayuda al santo varón Julio. Mucho antes de llegar al capítulo centésimo, final de la primera parte, el joven príncipe está convencido por los razonamientos de Julio, y padre, hijo y preceptor reciben el bautismo; la primera parte del libro trata principalmente de la educación de los láicos; en los cincuenta capítulos de la segunda se discute la de los eclesiásticos, dejándose guiar siempre el autor por las ideas de las *Siete Partidas*. Según Gayangos, trátase de una alegoría fácil de entender: Johas es don Juan Manuel, y Morován su padre don Manuel; Turín, Pero López de Ayala, abuelo del futuro canciller, mientras que Julio representa a santo Domingo. Habiendo muerto el santo antes del nacimiento del padre de don Juan Manuel, sería prudente no aceptar sino con reservas estas identificaciones. El relato filosófico del *Libro de los Estados* (o *Libro del Infante*) es análogo a la novela hebrea escrita en el siglo XIII por Abraham Aben-Chasdai, que incluyó en ella la historia de Barlaam y Josaphat, según una versión árabe. A don Juan Manuel se debe la introducción en la literatura castellana de aquella leyenda del Buddha que reaparecerá en el *Barlam y Josafá* (1618) de Lope de Vega y pasará a *La Vida es Sueño* de Calderón. Por lo

demás, el autor del *Libro de los Estados* aprovecha la ocasión para exponer sus ideas generales, y lo hace con sentenciosa solemnidad, harto castellana. No hay necesidad de discutir extensamente el *Libro de los castigos*, que algunas veces es llamado *Libro infenido* (o libro inacabado), colección de sagaces consejos que don Juan Manuel escribió para su nieto Ferrando, hacia 1334. Interrúmpese en el capítulo veintiséis, a fin de escribir, para el monje Juan Alfonso, *Las maneras de amor*, tratado sobre la amistad, que clasifica en quince grupos. El *Libro de las armas*, escrito poco más o menos hacia la misma época, traza la historia heráldica de la familia del autor, y no merece que en él nos detengamos; otro tanto diremos del pequeño *Tratado en que se prueba por razon que Sancta Maria esta en cuerpo et alma en parayso.*

La obra maestra de don Juan Manuel es, sin duda ninguna, *El Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio.* Consta de cuatro partes, la primera y más importante de las cuales se divide en cincuenta y un capítulos, y la última está fechada en 12 de Junio de 1335. ¿De dónde viene este nombre de Lucanor? Hállase en el *Tristan* en prosa, pero ¿será de allí de donde lo tomó don Juan Manuel? ¿Pensó más bien en el fabulista *Lokmân*, o se trata de una simple variante de Lucano? Hay tantas autoridades como opiniones. Como el *Decamerón* de Boccaccio, como los *Canterbury Tales* de Chaucer, pero de una manera más positiva, el *Conde Lucanor* nos da muestras naturalizadas del apólogo oriental. La convencional «moralidad» es observada estrictamente, y cada capítulo de la primera parte (los demás son más bien sumarios menos comprensivos), termina con la declaración de que: «don Iuan, veyendo que era buen enxenplo, fizolo escreuir en este libro, e

fizo estos versos que dizen asy.....»; los versos en cuestión no son otra cosa que un resumen del capítulo en prosa. El *Conde Lucanor* (impreso por vez primera, como hemos dicho, en 1575, por Argote de Molina), es el equivalente castellano de las *Mil y una noches,* con Patronio en lugar de Scheherazada y el conde Lucanor (es decir, el mismo don Juan Manuel) en el del jalifa. Boccaccio utilizó los mismos modelos para su *Decamerón*, pero don Juan Manuel se le adelantó notablemente, porque el *Conde Lucanor* fué escrito entre 1328 y 1335, mientras que la redacción del *Decamerón* data de 1348 a 1353.

Del propio modo que Juan Ruíz fué un innovador en la poesía castellana, don Juan Manuel fué un innovador en la prosa, si nos atenemos al estilo, y no al léxico. Fáltanle el abierto genio, la desenfadada jovialidad, la alegría natural del arcipreste; pero posee el mismo don de ironía llevada hasta el sarcasmo, y sabe transmitir su sello personal a la página escrita. Lejos de ser un bullicioso goliardo como Ruíz, don Juan Manuel no olvida que ha sido regente de Castilla, que ha tratado como iguales a reyes y reinas, destronado a emires, humillado a príncipes y acaudillado sus tropas en el asalto. Nunca desmiente su reserva, y la gravedad de su patricio espíritu hace más picantes sus historias. Había heredado las tradiciones didácticas de Alfonso el Sabio, y con ellas la frase clara, pero larga y dilatada; esfuérzase por pulirla, adelgazarla y suavizarla. En don Juan Manuel la habilidad narrativa no está perturbada por la erudición, aun cuando se eche de ver la fusión de los más variados elementos, mezclándose reminiscencias personales con el contenido de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, de colecciones como *Kalila et Digna*, y de cuentos arábigos recogidos y seleccionados con gusto. La sencillez

del asunto está equiparada por la de la expresión; nada de efectos alambicados, sino palabras adecuadas y sentenciosas en su lugar correspondiente, sin impresión alguna de esfuerzo ni de penosa rebusca. Las historias «de lo que aconteció a un homne bueno con un su fijo» *(Enxenplo II)*, «de lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo» *(Enxenplo XI)*, «de la respuesta que dió el conde Ferrant Gonçalez a Nunno Laynez su pariente» (*Enxenplo XVI*), son pequeñas obras maestras, y se comprende que Ruíz de Alarcón haya utilizado el *Enxenplo XI* en *La Prueba de las Promesas.* Y Ruíz de Alarcón no fué el único dramaturgo de genio que tomó prestado de este modo. En don Juan Manuel *(Enxenplo XXXV: De lo que contesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava)*, se halla el original de *La fierecilla domada,* aunque Shakespeare lo tomase de otra parte. De él copió Calderón el título de una comedia: *El Conde Lucanor;* y todavía tomó más de él, porque el famoso apólogo del primer acto de *La Vida es sueño*, es una adaptación del *Enxenplo X* de don Juan Manuel. Notemos, finalmente, que el *Enxenplo XXI* está narrado en *Gil Blas de Santillana,* donde Le Sage lo atribuye vagamente a Pilpay; y que el *Enxenplo XXXII* constituye el fondo del ameno cuento: *El traje nuevo del Emperador,* de Hans Cristián Andersen. Todo ello es bastante para demostrar que la sustancia del *Conde Lucanor* ha llegado a ser, por decirlo así, una propiedad internacional.

Es de lamentar que no pueda estudiarse a don Juan Manuel como poeta, porque los versos colocados al final de los capítulos del *Conde Lucanor*, no dan probablemente exacta idea de su talento poético.

Una sola composición del *Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana:*

«En un tiempo cogi flores del muy nobre paraiso»,

queda como ejemplo de lo que eran las poesías del monarca con el cual tantas veces hubo de cuestionar don Juan Manuel. Esos versos de Alfonso XI (1312-1350), a quien se atribuye ahora el *Libro de la Monteria* (asignado antes a su abuelo Alfonso el Sabio), pertenecen a la escuela gallega, y revelan al pariente del rey Diniz de Portugal (1259-1325), más bien que al fiero vencedor del Salado. El *Poema de Alfonso Onceno* fué descubierto en Granada en 1573 por Diego Hurtado de Mendoza, y un extracto, impreso en la *Nobleza de Andalvzia* (1588) de Argote de Molina, hizo suponer a Nicolás Antonio que su autor era Alfonso XI. El texto, publicado por vez primera en 1863, con arreglo al único manuscrito, desgraciadamente incompleto, que poseemos, parece descubrirnos (estrofa 1841) el nombre del autor: RODRIGO YANEZ o YANNES, que dice haber puesto en lengua castellana las profecías de Merlín:

«Yo Rodrigo Yannes la note
en lenguage castellano.»

Créese generalmente que el autor era natural de Galicia, que castellanizó su nombre de Rodrigo Eannes, y que tradujo un original gallego; hay, sin embargo, eruditos que sostienen la teoría opuesta, según la cual el *Poema* es obra de un portugués ignorado, establecido quizá en el reino de León, que se esforzó por escribir en castellano, lengua que juzgó más apropósito que la suya para un asunto épico. Sea como quiera, es de notar que muchos defectos técnicos del *Poema* desaparecen en la traducción gallega; y, además, varias alusiones a las profecías de Merlín, indican una familiaridad

con las leyendas bretonas, menos frecuente en Castilla que en Galicia y Portugal. El *Poema de Alfonso Onceno* es un tardío ejemplo de la epopeya castellana; es el canto de cisne de un *juglar* auténtico, poeta y soldado al mismo tiempo, que se somete a las convenciones de los *cantares de gesta,* celebrando las batallas en que ha combatido y conmemorando los nombres de los camaradas que ocuparon los primeros puestos. Se observa en él la desaparición del pesado alejandrino, y su sustitución por dos versos de ocho sílabas: como ha dicho bien Menéndez y Pelayo, es una obra de transición, es el primitivo *cantar de gesta* que está a punto de convertirse en *romance fronterizo*. El autor del *Poema* es un buen ejemplo del escritor mediocre, del aficionado de fortuna que realiza una revolución sin saberlo. Su sistema de versos octosilábicos de rima alternada, es demasiado monótono y entrecortado, y la inspiración no le ilumina sino en raras ocasiones; sin embargo, su labor no fué inútil, porque, sin saberlo, abrió camino a la métrica del *romance*.

El *Poema de Alfonso Onceno* puede considerarse como el punto final de la epopeya castellana, de aquella epopeya nacida en el siglo X, que en el XII había producido su obra maestra con el *Poema del Cid*, y luego, sometida desde esa época a influencias exteriores, había tomado una forma erudita en el *Poema de Fernan Gonçalez.* Sin embargo, el *mester de joglaria* no desapareció enteramente: la personalidad de algunos héroes nacionales preocupaba siempre la imaginación popular; hecho el relato de las grandes hazañas del Cid, no quedaban por poetizar sino las leyendas de su juventud, y de ello se encargaron los *juglares* de la decadencia. Esta eflorescencia poética comenzó sin duda a principios del siglo XIV; la refundición de la *Cronica gene-*

ral, llamada Crónica de 1344, contiene ya la esencia de estas nuevas invenciones; se encuentra allí en prosa la historia del joven Cid, que había matado a un cierto Gómez de Gormaz, siendo demandado en matrimonio por la hija del muerto. Esta primera redacción del poema ha desaparecido, y sólo nos queda refundición en un manuscrito del siglo XV, refundición que es más cómodo y exacto llamar *Cantar de Rodrigo* o *Las mocedades de Rodrigo,* en lugar de emplear el farragoso título antiguo: *Cronica rimada de las cosas de España desde la muerte del rey don Pelayo hasta don Fernando el Magno, y mas particularmente de las aventuras del Cid.* Esta composición, que consta de unos 1225 versos (1), precedidos de un fragmento en prosa ligeramente asonantada, presenta al Cid en una nueva etapa de su evolución literaria. En primer término, todavía no es el Cid; no aparece hasta el verso 280, después de una larga digresión en que intervienen Miro y Bernardo, obispos de Palencia, ciudad con la cual tenía quizá algo que ver el refundidor. No es ya, como en el *Poema del Cid,* un héroe popular, sin duda idealizado, pero próximo a los hechos históricos; en el *Cantar de Rodrigo* es una figura fabulosa, embellecida--o si se quiere afeada —pero incognoscible. Podrá juzgarse de ello por un breve resumen del inverisímil relato. El conde Gómez de Gormaz lesiona a unos pastores que están al servicio del padre del Cid, y roba sus rebaños; aunque Rodrigo sólo tiene doce años, se bate con el conde y le mata; la más joven de las hijas del muerto, Ximena Gómez, le

(1) El Sr. Menéndez Pidal hace notar que algunos de estos supuestos versos (por ejemplo, 235-248, 312-313) son simplemente prosa cortada *(La leyenda de los Infantes de Lara;* Madrid. 1896; pág. 22).

demanda en matrimonio; Rodrigo se casa con ella contra su voluntad, cediendo a los ruegos del rey don Fernando, a quien insulta; jura que no besará la mano al monarca, y que no volverá a ver a Ximena hasta haber vencido en cinco lides; gana una, se reconcilia con el rey, y parte en peregrinación a Santiago de Compostela; al volver, acoge a un leproso que no es sino san Lázaro disfrazado; por la noche, el santo se le presenta en sueños, le sopla en las espaldas y le promete el éxito en sus empresas siempre que sienta que un estremecimiento *(calentura)* semejante le atraviesa el cuerpo. Rodrigo prosigue su marcha triunfal, vence al conde de Saboya, cuya hija coge prisionera, aconseja al rey don Fernando que la deshonre, y avanza hasta París; allí golpea las puertas de la ciudad, donde se encuentra con el Papa, y después desafía al rey de Francia y a los doce Pares. Asiste a la entrevista del rey castellano con el francés, el Papa y el emperador de Alemania; trata a todos estos personajes con singular altanería, hasta el punto de que se muestran anonadados cuando la hija del conde de Saboya da a luz un hijo cuyo padre es «el buen rey don Fernando». Para conmemorar este acontecimiento, el Papa implora una tregua de un año; el rey de Francia y el emperador de Alemania, padrinos del niño, apoyan esa demanda, y Rodrigo no se opone a ella; por último, don Fernando concede a sus enemigos una tregua de doce años, quizá de más, porque el poema queda interrumpido en el momento en que está en vías de hacer concesiones a un Cardenal.

No es ya la epopeya auténtica, en correlación estrecha con los hechos. El *juglar* anterior a la Crónica de 1344, no se preocupa para nada de la verdad histórica; el refundidor posterior a esa fecha, se aleja más de aquélla todavía. La única preocupación de uno y otro,

consiste en exaltar a su héroe, en exagerar sus proezas, en mostrarle maltratando a reyes, pontífices y emperadores. La antigua epopeya, aristocrática y popular a la vez, ha muerto. Se democratiza al Cid, suponiéndole hijo de un mercader de paños; hácesele matón, fanfarrón, vulgar. Es un romanticismo a toda costa. Importa poco que resulte falseado el carácter del héroe: lo esencial es que sea bello, valiente y novelesco hasta la inverisimilitud, que abunde el relato en detalles efectistas. Bajo este respecto, los *juglares* de la última época han hecho lindezas. Al autor del *Poema del Cid* incumbe el honor de haber inaugurado la producción literaria cuyo centro es el Cid, y hoy volvemos a su concepción. Pero el fantástico Rodrigo de *Las mocedades* es el que ha logrado éxito hasta estos últimos años. Hallamos variantes de este tipo en los *romances,* de donde procede toda una serie: en el teatro, el Cid de Juan de la Cueva en la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordoñez;* el de Guillén de Castro en *Las mocedades del Cid;* el de Lope de Vega en *Las Almenas de Toro;* y, pasando por otros, para llegar al período moderno, el de Hartzenbusch en *La jura en Santa Gadea.* Igualmente, en el extranjero se impone por todas partes el tipo novelesco del héroe: le encontramos galante en *Le Cid* de Corneille, simbólico en *La Légende des Siècles* de Víctor Hugo, fiero en los *Poèmes tragiques* de Leconte de Lisle, deslumbrador en los *Trophées* de José María de Heredia.

No falta inspiración popular en el *Rodrigo;* la hay en abundancia, pero en estado de transición. La forma indica una transformación análoga; hay versos amorfos; en algunos lugares se notan huellas de la *cuaderna vía;* sin embargo, el verso normal es el de diez y seis sílabas, formando cada hemistiquio un verso de *romance,* y

el conjunto se reduce a la asonancia en *a-o*. La antigua epopeya ha llegado a la meta de su larga carrera; en general, la materia histórica no interesa ya al auditorio, del cual forman parte ahora la burguesía y el populacho. Los restos de la antigua epopeya serán arreglados según los gustos de este nuevo público; se refundirán sus fragmentos, sufriendo cortes, adiciones, contaminaciones de todo género; en realidad, va a nacer un nuevo género literario: los *romances*. Volveremos a ellos; por ahora, seguiremos el orden cronológico, y el primer personaje que encontramos en nuestro camino, es el que introdujo en Castilla la poesía gnómica.

No poseemos ningún dato concreto acerca del rabbino Santob (= buen nombre), llamado a veces Sem Tob y Santo. Ignoramos si nació en Carrión de los Condes, en Castilla la vieja, pero allí residía; las afirmaciones de que estaba al servicio de Alfonso XI y de que llegó a ser médico de don Pedro el Cruel, no pasan de hipotéticas. Es probable que escribiese bajo el reinado de don Alfonso; una dedicatoria a don Pedro, que reinó desde 1350 hasta 1369, fija aproximadamente la fecha de sus *Proverbios morales;* en esta época, el autor no era ya joven, porque alude a sus canas. No hay motivo para suponer que fuese favorito de don Pedro el Cruel; según la crónica escandalosa del tiempo, don Pedro tenía sangre judía en las venas, y se inclinaba a favorecer a los correligionarios de Santob; la dedicatoria de éste no es sino un avance propiciatorio. Santob es el primer judío que escribió en castellano, y su colección gnómica es una novedad. Sus *Proverbios morales,* que forman 686 cuartetas en versos de siete sílabas, dejan ver la influencia de la Biblia, del Talmud, de Avicebrón, de Honain ben Ishâk Al-Ibâdi y de Pedro Alfonso; y estas máximas son el primer ejemplo que existe en castellano

del epigrama en verso. De esta colección proceden los proverbios de Santillana, que alaba—y con razón—al rabbino, por haber escrito «muy buenas cosas», otorgándole el título de «grand trovador». Con Santillana, las máximas son españolas, europeas; con Santob, son judías, orientales. Y precisamente su sabor exótico es lo que acrecienta su atractivo. Porque, no lo ocultemos, este rabbino tiene su encanto, el encanto de lo extraño. Digamos francamente que no es un gran poeta, que es más bien un predicador empedernido que llega a ser a veces fastidioso; que no tiene sino una sola cuerda; que la moral de sus cuartetas está exageradamente marcada, mientras la concisión del pensamiento, la extremada frugalidad de palabras, tienden a la oscuridad y a la sequedad. Todo esto es demasiado cierto. Pero a tales defectos hay que oponer el noble valor, las figuras atrevidas, los enérgicos epítetos y la austera melancolía que aseguran el triunfo de aquel viejo desengañado, aclimatando en España un nuevo género poético.

Según Santillana, el rabbino Santob escribió otras composiciones, que no han llegado a nosotros. Malamente se le atribuyen la *Doctrina de la Discriçion*, la *Revelacion de un ermitaño* y la *Danza de la Muerte*. La primera, catecismo de 154 estrofas (tercetos octosilábicos con el último verso de cuatro sílabas), se debe a Pedro de Veragüe, y no ofrece otra curiosidad que su rima, imitada de la de pie quebrado. Santob había muerto seguramente cuando el tema de la *Rixa Animi et Corporis* fué de nuevo tratado en la *Revelacion de un ermitaño*, donde las almas revolotean bajo las formas de aves, graciosas o feas según los casos. El tercer verso de este poema didáctico y anónimo, da como fecha la de 1382, lo cual confirman la métrica empleada (octava de arte mayor) y la impresión de una influencia

italiana. En cuanto a la *Danza de la Muerte*, no puede racionalmente atribuirse al rabbino Santob. Él nos da a entender que era ya viejo cuando escribió la dedicatoria de los *Proverbios morales*, poco después del advenimiento de don Pedro el Cruel en 1350. Ahora bien, como veremos más adelante, la *Danza de la Muerte* pertenece al siglo XV.

El canciller PERO LOPEZ DE AYALA (1332-1407), cuya vida es una verdadera novela feudal, es un escritor que representa, durante su larga existencia, casi todas las fases de la evolución literaria de su época. Debutó en el mundo con la ventaja de pertenecer a poderosa familia: Fernando el Católico descendía de la hermana de López de Ayala, y se envanecía de esta ascendencia. El futuro canciller era hijo de Ferrán Pérez de Ayala (1305-1385), uno de los *ricos hombres* de Alava que ayudaron a Alfonso XI a apoderarse de su provincia natal. Al buen perro le viene de raza la afición a la caza. López de Ayala entró como paje, en 1353, al servicio de don Pedro el Cruel; pasó después al del infante don Fernando de Aragón, pero tornó, el año siguiente, al de don Pedro, del cual obtuvo varios cargos lucrativos. Continuó siendo partidario de don Pedro durante las revueltas que siguieron, y le fué fiel hasta 1366, año en que el conde Enrique de Trastamara fué proclamado rey en Calahorra. Don Pedro huyó, y López de Ayala juzgó oportuna la ocasión para pasarse, con su padre, al bando del bastardo pretendiente. En su crónica, habla de esta deslealtad con una soltura admirable: «e de tal guisa iban ya los fechos, que todos los más que dél (*de don Pedro*) se partían, habían su acuerdo de non volver más a él». No puede confesarse más lindamente una traición. López de Ayala no era un ideólogo sentimental; la lealtad contraria a sus intereses le parecía una tontería;

pero Pedro el Cruel, Enrique II, Juan I y Enrique III, encontraron en él un servidor celoso, y en los combates fué donde ganó su dinero y sus tierras. Gustaba de hallarse en el campo del más fuerte, y sabía sacar partido hasta de sus tropezones. Aunque la suerte le fué infiel cuando el Príncipe Negro le hizo prisionero en Nájera (3 de Abril de 1367), fué pronto rescatado, y después del asesinato de don Pedro en Montiel (23 de Marzo de 1369), fué pródigamente recompensado durante los reinados de Enrique II y de Juan I. Todavía le jugó el azar una mala pasada en Aljubarrota (14 de Agosto de 1385). En esta desastrosa batalla fué donde don Juan I se libró, montando en el corcel de su caballeresco mayordomo, según la engañosa tradición que ha hecho célebre el romance de Alfonso Hurtado de Velarde: *Si el caballo vos han muerto*. López de Ayala no tuvo la fortuna que la leyenda atribuye al rey: cayó en manos de los portugueses, y pasó quince meses en una jaula de hierro, en el castillo de Oviedes. Como no era hombre que perdiese las oportunidades, ocupó sus forzados ocios, comenzando o continuando el *Rimado de Palacio*. Rescatado en 1387, volvió a España; durante la minoría de Enrique III (1390-1394), formó parte del Consejo de regencia, y, en el verano de 1398, fué nombrado Gran Canciller de Castilla. Su buena estrella no había menguado, porque en 1402 obtuvo que sus hijos Fernando y Pedro fuesen nombrados, el uno *merino mayor* de Guipúzcoa, y el otro *alcalde mayor* de Toledo.

El *Rimado de Palacio,* que acabamos de citar, es un poema que se ha creído escrito por López de Ayala durante su cautiverio en Inglaterra: esta opinión se funda en un manuscrito indicado por Gallardo; es seductora, pero ¿es también conciliable con los hechos que revela un atento examen del contenido del poema? Si el *Rima-*

do de Palacio fué escrito mientras López de Ayala permaneció en poder de los ingleses, la fecha de la composición debería necesariamente colocarse entre la primavera y el otoño del año 1367. Ahora bien, nos hallamos en estado de determinar aproximadamente las fechas en que fueron redactadas las diversas partes del *Rimado de Palacio*. Casi al principio del poema, hay una alusión (estrofa 215) (1) al cisma que tuvo lugar bajo el pontificado de Urbano VI: estos versos no pueden ser anteriores a 1378. Más adelante, el autor declara (estrofa 811) que el cisma había durado veinticinco años, y este pasaje no puede datar sino de 1403, lo más pronto. Tales hechos son difíciles de concertar con la hipótesis de que el poema haya sido escrito en Inglaterra durante el verano de 1367. Ciertamente hay indicaciones de que las diferentes partes del poema fueron compuestas con largos intervalos, pero las estrofas han sido dispuestas muy torpemente. ¿De qué se trata, por ejemplo, en la estrofa 853? El autor escribe:

«Sennoras, vos las duennas que por mi y tenedes
oraçion a la Virgen y por mi la saludedes,
que me libre e me tire de entre estas paredes,
do biuo muy quexado, segunt que vos sabredes.»

Estos versos se dirigían, sin duda, desde el castillo de Oviedes, a las monjas dominicas de San Juan de Quexana, que ocupaban el convento fundado en 1372 por el padre de López de Ayala. Por consiguiente, el

(1) Citamos según la edición de Florencio Janer, edición defectuosa, que será inútil después de la que Mr. Albert F. Kuersteiner está a punto de publicar en la *Bibliotheca Hispanica*.

poema (o la parte mencionada, por lo menos) ha debido de ser compuesto mucho después de la captura del autor por el Príncipe Negro. ¿En qué época se fija la estancia de López de Ayala en Inglaterra? Visitó a París en 1379-1380, como embajador cerca de Carlos V de Francia; después de la muerte de este rey (20 de Setiembre de 1380), volvió allá para renovar el tratado de amistad entre España y Francia. Dícese que estaba en Rosbecque en 1382, y que Carlos VI le otorgó una pensión. A consecuencia de las rencillas entre Enrique III de Castilla y el conde de Gijón y de Noroña, tornó a París en Mayo de 1395, para someter el asunto al arbitraje de Carlos VI (el cual se excusó cortésmente cerca de Enrique III, haciendo constar el recibo de «voz lettres par Pierre Lope de Ayala, vostre chevalier et conseiller»). López de Ayala estaba nuevamente en París por los años de 1396-1397. Ayudó, es cierto, a equipar una armada que asoló las costas de Inglaterra, pero hasta ahora nada nos autoriza a creer que atravesase nunca el canal de la Mancha.

Santillana, hablando de los versos de López de Ayala, de quien era pariente, les da el título de *Las maneras del Palacio;* llámaseles también *El libro de Palacio;* pero generalmente se adopta el rótulo de *Rimado de Palacio,* título citado por el sobrino del autor, Pérez de Guzmán. Sin embargo, este título no da una idea exacta de la intención del autor (que no se proponía rimar insípidas galanterías cortesanas), ni del asunto de su poema, o de su serie de poemas, una parte considerable de los cuales lamenta la decadencia de su época. Esos versos van más allá de la corte y de los cortesanos; miran a la sociedad entera. ¡Qué distancia entre el arcipreste de Hita y el canciller! Ambos son satíricos; pero lo que en el clérigo era un chiste, es un

dolor en el hombre de Estado. Ruíz sentía una simpatía muy natural por la gente de frívolas costumbres; López de Ayala la fustiga con correas que parecen mojadas en vitriolo. Para el uno, la vida es una farsa entretenida; para el otro, una tragedia. Donde el primero halla materia de burla, el segundo se exalta con la indignación del justo. La causticidad de López de Ayala es imparcial, universal. Papas, cardenales, reyes, príncipes, nobles, magnates, obispos, letrados, usureros, judíos, mercaderes, literatos, a todos los estigmatiza, declarándoles convictos de simonía, de concusión, de corrupción, de innumerables crímenes. Cortesano viejo, López de Ayala estaba demasiado bien enterado, y, como el arcipreste de Hita, se pone a sí propio en la picota para fortalecer el efecto; no perdona sus creencias en agüeros, en sueños, en sandeces de todo género; confiesa con maravilloso candor que miente, que intriga, que blasfema, y que es dado al libertinaje.

Esto era demasiado; el *Rimado de Palacio* no podía proseguir en ese tono. En efecto, no contiene sólo invectivas y humillantes confesiones. En la estrofa 706, el autor acaba lo que llama su *sermon,* escrito (dice), en la cárcel, cuando estaba muy aquejado

«de muchas grandes penas e de mucho cuydado»:

el principio del *Rimado de Palacio* fué compuesto, sin duda ninguna, en Oviedes, en la jaula de hierro. En las 903 estrofas que siguen, escritas, buena parte de ellas, mucho después de su liberación, el poeta parece haberse aquietado algún tanto; el tono es más tranquilo, más suave. El pesimismo de antaño se ha trocado en una serenidad que anuncia la aproximación de la vejez. Esta última parte del *Rimado de Palacio* es más edificante, más ca-

ritativa, pero de menos interés en cuanto al fondo. En los manuscritos existentes, esta enorme apostilla sigue sin aparente solución de continuidad. Es, en realidad, un poema independiente: hasta podría decirse que este vasto post-scriptum se compone de una serie de poemas independientes, engarzados al azar, sin orden alguno, por copistas indoctos. En la forma, lo mismo que en la esencia, la última parte del *Rimado de Palacio* difiere de la precedente. No emplea la *cuaderna via* sino para las confesiones personales y los pasajes satíricos: los himnos, los cantares y las composiciones que siguen al *sermon*, son ensayos prosódicos—tentativas de modificación del alejandrino, ecos de la métrica gallega, y aun versos de *arte mayor* en las estrofas donde lamenta el cisma (las *canticas sobre el fecho de la yglesia)*. No es esta la única vez que el canciller se atreve a ello; en el *Cancionero de Baena* (núm. 518), contesta en versos de *arte mayor* a una espinosa pregunta, propuesta por Sánchez Talavera. Sin duda deseaba López de Ayala estar al corriente de los nuevos métodos de moda en la nueva escuela; pero era demasiado tarde para que se los asimilase. Recordemos que pasaba de los setenta años cuando dió el último toque al *Rimado de Palacio*, y no nos sorprendamos de su retorno a la *cuaderna via* en la paráfrasis del comentario de San Gregorio sobre Job, que constituye el epílogo de este heterogéneo poema.

Como prosista, López de Ayala vale todavía más que como poeta. Cazador infatigable, se entretuvo, durante su encierro en Oviedes, escribiendo (Junio de 1386) su *Libro de la caza de las aves, et de sus plumages et dolencias et melecinamientos,* que dedicó a su pariente Gonzalo de Mena, obispo de Burgos (y también experto en el arte venatoria); es un tratado de halconería, rico de vocablos expresivos y curiosos acerca de esas aves

de caza: *neblis, baharis, girifaltes, sacres, bornis, alfaneques.* Un fragmento de Tito Livio que López de Ayala tradujo de la versión francesa de Pedro Berçuire (m. 1362), le suministró idea de la historia como obra artística. Existían ya la *Cronica general* de Alfonso el Sabio, el compendio que de ella hizo don Juan Manuel, y las varias refundiciones de aquella crónica que anteriormente hemos señalado; los anales de Alfonso el Sabio, de Sancho IV, de Fernando IV y de Alfonso XI, habían sido compilados por un escritor que en otro tiempo se creyó ser Juan Núñez de Villaizán, pero que más probablemente fué Fernand Sánchez de Tovar, predecesor de López de Ayala en la Gran Cancillería castellana. El gran maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén, Johan Ferrandez de Heredia (1310-1396), hizo las cosas más en grande; mandó redactar en aragonés dos obras monumentales: hacia 1383, *La grant Cronica de los Conquiridores* (historia del imperio bizantino desde el año 780 hasta el 1118, y crónica de Morea desde el 1199 hasta el 1377), y, hacia 1385, *La grant Cronica de Espanya,* que tiene puntos de contacto con la *Cronica general.*

López de Ayala tenía, pues, predecesores en todos los géneros históricos. No pensaba sino en seguir los pasos de Sánchez de Tovar cuando se puso a narrar los sucesos de los reinados de Pedro el Cruel, Enrique II, Juan I y Enrique III; pero hubo de dejar sin acabar la historia de este último rey, porque le asaltó la muerte cuando había llegado a los sucesos de 1396, y la crónica de este reinado fué más tarde continuada por Alvar García de Santa María (1390-1460). López de Ayala creyó, probablemente, no haber hecho nada nuevo, pero la verdad es que transformó la informe crónica en historia viviente. Era, ciertamente, de otra talla que sus predecesores.

Copia la manera de Tito Livio, insertando breves discursos, fragmentos de frases que, si no son reproducción exacta de lo que realmente se dijo, lo parecen, y desempeñan el papel de exposición dramática de los motivos que impulsaban a sus personajes. Con el mismo indiferente tono cuenta los crímenes de que fué testigo, las intrigas que engendró su astuto cerebro, las victorias en que tomó parte, las batallas en que la fortuna le fué adversa. Servidor respetuoso, no tiene nada de servil; conocía demasiado de cerca a los reyes para dejarse deslumbrar por ellos; hasta para los príncipes que le colmaron de honores y de pingües recompensas, tiene frases glaciales y cortantes como una espada de dos filos. Conserva siempre, al menos en apariencia, su neutralidad seca y altiva. Su natural austeridad, su penetración de los hombres, hacen que evite, generalmente, las tentaciones del espíritu de partido. Verdad es que más bien resulta sospechoso que imparcial en lo que concierne a don Pedro el Cruel, a quien había hecho traición con una frescura incomparable; acoge con harta facilidad los rumores difamatorios, y pasa en silencio, o intenta disculpar, las perfidias de los enemigos del monarca. Pero tal vez es este el único ejemplo de mala fé que cabe hallar en su obra. Por lo demás, posee la intuición del detalle esencial, una profunda sagacidad para penetrar los caracteres, un arte excepcional en la preparación del momento patético y de la catástrofe, el don de la expresión intensa, que le permite trazar en algunas frases vibrantes un retrato fiel. Es un hombre de Estado que tiene genio y que escribe la historia de los individuos con asombrosa sinceridad: Próspero Mérimée supo reconocerlo y aprovecharse de ello, cuando rehizo la historia de don Pedro el Cruel para los lectores del siglo XIX.

Hemos visto a López de Ayala pugnando por practicar la nueva métrica del *arte mayor*. Su despierta inteligencia interesábase en las novedades. Su alusión, en el *Rimado de Palacio* (estr. 152) al *Amadis*, es una de las más antiguas citas de esta novela caballeresca. Tomó parte en la tarea de traducir obras célebres del extranjero. Ya hemos hablado de Tito Livio, apropósito de las *Cronicas* del Canciller. Tradujo también el *De summo bono sive De sententiis* de San Isidoro, el comentario de San Gregorio sobre *Job,* el *De consolatione philosophiae* de Boecio. Más importante es su versión de los ocho primeros libros de la obra de Boccaccio: *De casibus virorum et feminarum illustrium* (versión terminada en 1422 por Alonso de Cartagena y Juan Alfonso de Zamora); entonces experimentó la influencia de Italia, cuyo límite cronológico cabe determinar, puesto que el *De casibus* fué redactado entre 1356 y 1364. No podía librarse por completo de la influencia literaria francesa, aunque ésta disminuyese de día en día, pero la sufrió indirectamente.

La historia fabulosa de Troya dejó huellas en el *Libro de Alixandre*. Háblase también de un Domingo, llamado *de Troya*, que popularizó la leyenda en España antes del advenimiento de Alfonso el Sabio. Bajo el reinado de Alfonso XI, cierto eclesiástico había hecho una refundición castellana del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-More, y de esta refundición se conserva la copia de Nicolás González, fechada en 31 de Diciembre de 1350; a su vez, esta versión castellana fué traducida al gallego en 1373 por Fernán Martínez. López de Ayala trató también de ella. Observemos, con todo, que tomó por base de su traducción la versión latina de Guido delle Colonne, cuya *Historia Troiana* no es sino una reproducción bastante exacta de la obra de Benoît de

Sainte-More. El hecho es harto significativo; hasta para la materia francesa, se prefería la forma que un italiano le había dado. En López de Ayala, se ve apuntar la aurora de esa influencia italiana que ha de durar, acrecentándose, más de un siglo.

CAPÍTULO V

Época de Juan II (1406-1454).

La curiosidad por las cosas de Italia, manifiesta en las versiones que López de Ayala hizo de las obras de Guido delle Colonne y de Boccaccio, se muestra también en el nieto de Enrique II, el célebre ENRIQUE DE VILLENA (1384-1434), al cual ha conferido la posteridad un marquesado que nunca llegó a poseer en vida, aunque no dejase de emplear medios poco delicados para lograr obtenerlo (1). Muy joven aún, había contraído matrimonio con María de Castilla, que luego fué amante de Enrique III, y la aquiescencia del marido fué premiada con el nombramiento de Gran Maestre de la orden de Calatrava. El doliente rey tuvo una muerte prematura (25 de Diciembre de 1407); desde el año 1407, Villena encontró apoyo en el futuro Fernando I de Aragón, pero no le favoreció la suerte, porque su protector falleció inesperadamente en 1416 (2 de Abril), sin haber reinado más que cuatro años. Dos años antes, Villena había sido des-

(1) En rigor, este escritor debería llamarse don Enrique de Aragón. Sin embargo, para evitar confusión con su contemporáneo el infante don Enrique de Aragón, se le conserva el nombre de Enrique de Villena. Nunca llevó el título de marqués.

poseído del cargo de Gran Maestre. Perdido todo, incluso el honor, el desdichado se retiró a sus posesiones (o a las de su mujer, con la cual reanudó la vida común por orden del Papa) y allí se dedicó a sus estudios y a la buena mesa.

Erróneamente se le atribuyen unas insignificantes coplas escritas con ocasión de las fiestas celebradas en Zaragoza cuando la coronación (1414) de Fernando I de Aragón; fueron compuestas en catalán por un poeta anónimo, y Villena nada tiene que ver con ellas. Su primera obra fué el *Libro de los Trabajos de Hercules*, escrito en catalán en la primavera de 1417, traducido al castellano en el otoño del mismo año, e impreso por vez primera en 1482; alegoría pesada, atiborrada de intempestiva erudición, y cuya materia no puede interesar a los lectores modernos; las inversiones verbales señalan el principio de un defecto que se convirtió más tarde en verdadera manía. No haremos sino citar tres obras inéditas, compuestas hacia 1422-1423: un tratado de la consolación, otro acerca de la lepra, y un comentario sobre un versículo del salmo VIII. En 1423 redactó Villena los veinte capítulos del *Tractado del arte del cortar del cuchillo*, más conocido por el título de la primera edición impresa (1766): *Arte cisoria;* es un epicúreo manual de la mesa regia, conjunto de consejos expuestos en plúmbeo estilo por un pedantesco *catador,* especie de Brillat-Savarin frustrado, que no poseía los elementos de la fisiología ni del gusto. Más extravagante aún es cierta disertación sobre el mal de ojo, donde el autor se burla de los médicos que no creían en esa enfermedad: el *Libro del Aojamiento o Fascinologia,* con sus tres modos preventivos y las más fantásticas recetas. Su traducción de un tratado de Cicerón, lo mismo que las de algunos discursos y epístolas del célebre orador, se han

perdido. Consérvanse, sin embargo, dos versiones en prosa: una de Virgilio, hecha en 1427, y otra del Dante, terminada antes del mes de Octubre de 1427. Gloriábase de haber sido el primero en traducir la *Eneida* entera. Diríase desde luego que sus versiones son verdaderamente medianas, plagadas de imitaciones de los idiotismos latinos, y de estilo torpe y pesado; pero no ha de olvidarse que fueron hechas deprisa, con fines principalmente didácticos, a fin de obsequiar a Santillana, a quien dedicó su *Arte de trobar,* escrito hacia 1415-1417 y retocado hacia 1430. En el fragmento de este tratado que se conserva, Villena muestra vastos conocimientos de las obras de los técnicos de la Gaya Ciencia, y una satisfacción sin límites por el papel que desempeñó en el consistorio de Barcelona de 1414; por desgracia no va más allá. Baena, Santillana y Juan de Mena dan a entender que Villena compuso poesías castellanas: es poco probable que los tres se hayan equivocado; pero los únicos versos castellanos que se le atribuyen, siguiendo a Pellicer de Salas y Tovar, son evidentemente apócrifos.

La reputación de sabiduría de Enrique de Villena, no fué igualada por ninguno de sus contemporáneos. Según Pérez de Guzmán, hablaba bastantes lenguas: es fama que conocía el griego, cosa rara en su tiempo; sus escritos demuestran el conocimiento del hebreo, del árabe, del latín, del italiano, del provenzal, y quizá del francés. Esto le rodeó de una aureola misteriosa y terrible, de suerte que en vida pasó por mágico, y pareció muy natural que, después de su muerte, mandase don Juan II al confesor real, don Lope de Barrientos (1382-1469), que quemara la biblioteca de aquel brujo: digamos en descargo del buen clérigo, más tarde obispo de Cuenca y algún tanto bibliófilo, que obedeció en parte al monar-

ca, entregando a las llamas ciertos libros pertenecientes a Villena, pero guardó un número mayor de ellos para aprovecharse de los mismos en su *Tractado del adevinar et de sus especies, et del arte magica.* Se ve por esto que Villena gozaba ya de extraordinario renombre. ¿Lo merecía? Seguramente no, si ha de juzgarse por las cualidades intrínsecas de sus obras. Sin embargo, teniendo en cuenta sus traducciones, su propaganda en favor de autores extranjeros, su ardiente indagación científica—que le consoló de decepciones y vergüenzas—, el prestigio que su elevado rango dió a la erudición, se comprenderán mejor las razones de aquella celebridad que se impuso a todos sus contemporáneos, y de la cual se hallarán ecos en *La visita de los chistes* de Quevedo, en *La Cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón, en la divertida comedia de Roxas Zorrilla, titulada: *Lo que quería ver el marqués de Villena,* y en *La redoma encantada* de Hartzenbusch. No se lee ya a Villena, pero no se le olvidará nunca, porque su leyenda le afianza un puesto en la historia literaria.

A su época pueden referirse dos ejemplos algo atrasados de la antigua escuela didáctica y moral. Uno es el *Libro de los gatos* (sin duda una mala lectura del vocablo *quentos*), obra de un anónimo que tradujo sesenta y nueve cuentos, sacados todos (salvo dos excepciones dudosas) de las *Fabulae* ó *Narrationes* del fraile inglés Odo de Cheriton (m. 1247). La versión castellana, que ahora puede leerse en una buena edición debida a Mr. Northup, se coloca entre los años 1400 y 1420; el traductor no aporta otra cosa personal que un estilo algo difuso, pero claro y fluido. Otra obra del mismo género es *El Libro de Exemplos por a. b. c.,* compilado por Clemente Sánchez de Vercial (1370?-1426?). A los trescientos noventa y cinco ejemplos del *Libro* (llamado

también *Suma*), han de agregarse otros setenta y dos, descubiertos en 1878 por el Sr. Morel-Fatio. Se supone que la fecha de su redacción ha de colocarse entre 1400 y 1421. Sabemos poco de Sánchez de Vercial, autor de un *Sacramental en romance* que debió de empezar en 3 de Agosto de 1421, y de acabar a fines de Marzo de 1425. ¿Qué parte le corresponde en esos 467 ejemplos? ¿No fué sino mero traductor de uno de tantos *Alphabeta exemplorum* como hubo en la Edad Media? Tal es la opinión del Sr. Morel-Fatio, y, aun cuando no se ha dado con el original, ese parecer se confirma por el descubrimiento de la fuente de una colección catalana análoga de la misma época: el *Recull de eximplis e miracles, gestes e faules e altres ligendes, ordenades per a. b. c.*, que es fiel traducción del *Alphabetum narrationum* de Etienne de Besançon. Como quiera que sea, la colección de Sánchez de Vercial prueba ampliamente lo que sólo permitía prever el *Libro de los Estados* de don Juan Manuel; la entrada en España de la leyenda del Buddha, adaptada al griego por algún monje cristiano que tenía a la vista una refundición árabe, derivada del *Lalita-Vistara* sánscrito. Esta historia griega fué traducida al latín no más tarde que en el siglo XII; resumióla, hacia 1250, Vicente de Beauvais en su *Speculum historiale*, libro muy divulgado durante la Edad Media. Desde entonces, la leyenda llegó a ser popular en el mundo entero bajo el título de *Roman de Barlaam et Josaphat*, y dejó huellas abundantes en la literatura castellana.

Aunque estas compilaciones tengan cierto mérito positivo e histórico, sus autores están atrasados. La dirección de la corriente literaria había cambiado, y las producciones más interesantes de este período pertenecen más bien a la esfera del verso que a la de la prosa. Desde los tiempos de Alfonso el Sabio, existía en Gali-

cia, y sobre todo en Portugal, una admirable escuela poética, de la cual conservamos fragmentos deliciosos en tres antologías que la representan: el *Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, el *Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, y el *Cancioneiro da Ajuda*. Es una escuela que ha producido numerosas composiciones, superiores en belleza lírica y en riqueza de formas a las de los poetas castellanos contemporáneos. No tenía sino un defecto: era esencialmente facticia, y de un artificio que, a la larga, había de agotarse; sus días mejores habían pasado antes de la compilación de un libro que pertenece a nuestra época: el *Cancionero de Baena,* llamado así por el nombre de Juan Alfonso de Baena, que reunió en él las poesías de unos sesenta versificadores. Compilada hacia 1445, la colección contiene a la vez obras de veteranos que mantenían la tradición gallega, y de reformistas que adoptaban la nueva manera italiana; y se comprenderá que un largo intervalo separa las más antiguas de las más modernas de estas composiciones, juntadas en un mismo volumen por el azar, o por el capricho del antologista.

Allí está representada la escuela gallega por el arcediano de Toro, diestro humorista cuyo nombre ignoramos, y que escribió bajo el reinado de Juan I (1379-1390); por el bravucón renegado Garci Ferrández de Gerena, cuyas poesías datan de 1365 a 1400; por Alfonso Alvarez de Villasandino, o de Illescas (1350?-1428?), vulgar personaje, insoportable pedigüeño, poeta de inspiración intermitente, pero dueño siempre de la maestría técnica; por el tío de Santillana, Pedro Vélez de Guevara (m. 1420), que por lo menos nos ha dejado una *cantiga de escarneo* bastante cruel, aunque lindamente escrita; y por Juan Rodríguez de la Cámara, cuyo nombre es inseparable del de Macías o *Namorado* (m. 1390?). Hay

riesgo de juzgar equivocadamente del talento de Macías, porque todo lo que queda de sus obras se reduce a cinco composiciones de la antología de Baena y a otras diez y seis, fragmentarias o de sospechosa autenticidad. No podemos estar seguros de que Macías haya escrito una sola poesía en castellano, pero sobrevive como tipo del amante eternamente fiel, y las leyendarias circunstancias en las que encontró la muerte, han tenido éxito en la literatura castellana. Según la tradición más generalmente admitida, fué matado por un marido celoso, que le oyó cantar sus amores en la carcel de Arjonilla; según cierta tradición más antigua, referida por don Pedro, aquel condestable de Portugal que escribió en castellano, Macías (el «grande e virtuoso martir de Cupido»), fué muerto por el marido en el camino de donde el amante no quería retirarse porque su señora había puesto allí los pies. Podríamos preguntarnos si el poeta no ha engendrado involuntariamente su propio mito en los versos: *Ai sennora, en quen fiança*. Sea de ello lo que quiera, la novelesca historia de la muerte de Macías fué citada infinidad de veces, y le valió una inmortalidad que no le hubieran procurado sus mediocres poesías. Aquel suceso exaltó la fantasía popular, fué acogido por Santillana, por el autor de la *Celestina*, por Garci Sánchez de Badajoz y por Gregorio Silvestre, e inspiró *Porfiar hasta morir*, drama póstumo de Lope de Vega. El desventurado poeta sale de nuevo a escena en *El español más amante y desgraciado Macías* (1704), en la novela de Larra: *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), y en *Macías* (1834), pieza del mismo autor. Observemos, de pasada, que no hay el menor motivo para creer que Macías fuese paje de Enrique III, ni (como supuso Argote de Molina) de Villena; las fechas se oponen decididamente a ello.

Dos palabras hemos de decir de aquél apasionado ad-

mirador de Macías: JUAN RODRÍGUEZ DE LA CÁMARA (también llamado RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, por el lugar de su nacimiento). Se le supone nacido a fines del siglo XIV, y muerto hacia mediados del XV; pero nada de exacto se sabe sobre estos puntos. Su bagaje poético no es muy grande, porque consiste en unos veinte trozos líricos, insertos en su semi-caballeresca novela *El sieruo libre de Amor,* y en las colecciones de Lope de Stúñiga, de Herberay des Essarts, de la Real Biblioteca de Madrid y del British Museum: si esta última acierta, al atribuirle tres célebres *romances* (*Conde Arnaldos, Rosa florida* y el de la *Infantina),* sería preciso concederle un puesto en la primera fila de los poetas de su tiempo. También sería entonces, si la cuestión se resolviese en su favor, el primer poeta español que ha puesto su nombre en un romance. Pero la atribución se discute, y, por desgracia, la única aportación de Rodríguez de la Cámara al *Cancionero de Baena* (núm. 470), hace demasiado probable la hipótesis de que no hizo sino refundir los tres aludidos romances. La llama poética que vacila algo lánguidamente en sus versos, ardía con mayor fuerza, según parece, en su agitada existencia. Basta la cronología para refutar la novelesca tradición que convierte a Rodríguez de la Cámara en amante de Isabel de Portugal, con quien casó Juan II (1447) en segundas nupcias; con mayor motivo, no pudo ser el amante de Juana, mujer de Enrique IV desde 1455; más absurda todavía es la leyenda que le representa como amante de una reina de Francia cuyo nombre no se cita. Sin embargo, tuvo verisímilmente algunas peligrosas relaciones, quizá con una dama de la corte. Si hubiera de juzgarse por una de sus canciones—*Ham, ham, huyd que rauio*—, su desgracia amorosa le hizo perder temporalmente, a medias, la razón. Recordemos, además, que

fué desterrado, que declara haber hecho una peregrinación a Jerusalén, que pasó a formar parte de la servidumbre del Cardenal Juan de Cervantes (m. 1453), obispo de Tuy (1430-1438) y después arzobispo de Sevilla, y que se hizo franciscano. Mientras estaba al servicio del cardenal, contó de una manera velada sus desengaños sentimentales en *El sieruo libre de Amor* (1439-1440), novela derivada de la *Fiammetta* del Boccaccio, a la cual añadió la *Estoria de dos amadores,* cuento alegórico donde narra los desastrosos amores de Ardanlier y Lyessa. Tornó a Boccaccio, para refutarle, en el *Triunfo de las donas,* que fué «translate par Fernant de Lucenne, despaignol en franchois», traducción que, por lo menos, data de 1460. Este hecho parece indicar cierto éxito en el extranjero; es algo superior a lo que se podía esperar. No es necesario extendernos más acerca de esta obra, ni de otra que la sigue en los manuscritos: *La cadira del honor,* o *Tratado de la nobleza o fidalguia,* elogio pomposo e inútil del sistema de la nobleza hereditaria. Más interesante es hacer notar que Rodríguez de la Cámara prefirió escribir en castellano, y no en gallego, su lengua. Esto hace época: aproxímase la supremacía lingüística de Castilla, y claramente se anuncia.

Fuera de López de Ayala, que no figura en el *Cancionero de Baena* mas que con una sola poesía, el más antiguo de los versificadores castellanos reunidos en esa colección es verisímilmente Pero Ferrús (o Ferrandes, según el Sr. Rodríguez Marín), que conmemora la muerte de Enrique II (m. 1379). Se le recuerda principalmente como lazo entre las escuelas poéticas de Galicia y de Castilla, y a causa de la alusión que hace a *Amadís de Gaula*—*Amadys el muy fermoso*—en un *dezir* (núm. 305) enderezado a López de Ayala, muy aficionado también, cuando joven, a ese libro. Algunos de

los poetas agrupados por Baena revelan gusto italiano, y es muy natural que el primero de ellos proceda de Italia: tal fué Francisco Imperial, hijo de un joyero genovés establecido en Sevilla. Como indica su primera poesía del *Cancionero de Baena* (núm. 226), Imperial conoció algo el árabe y el ingles (quizá leyó en el original la primera obra inglesa que obtuvo el honor de ser traducida en la Península: la *Confessio Amantis* de Gower, puesta en portugués por Roberto Payne, canónigo de Lisboa, y luego en español por Juan de Cuenca, natural de Huete). Sea como quiera, Imperial cita a veces vocablos ingleses y arábigos, lamentablemente desfigurados, a decir verdad, en las ediciones impresas. Pero esas son bagatelas, juegos infantiles de erudición. Fijemos más bien la atención en su poesía al nacimiento de don Juan II (núm. 226), y sobre todo en su *Dezir a las syete virtudes* (núm. 250), donde el Dante aparece en persona, y donde se hallan traducidos literalmente varios pasajes de la *Divina Commedia*. Era natural que Ferrant Manuel de Lando (m. 1417?), discípulo declarado de Imperial, se expusiera a las invectivas del grosero gallego Villasandino, que, sin embargo, transige algo, llamando al Dante: *poeta, grant componedor* (núm. 255). Otro partidario del sistema italiano fué Gonzalo Martínez de Medina (m. 1403?), cuyas sátiras, duras pero nobles, encierran alusiones a los Güelfos y Gibelinos (núm. 333) y a Boccaccio (núm. 338). No ofrece duda que Imperial ejerciese cierta influencia en el sevillano Ruy Paez de Ribera, cuya actividad literaria se extiende de 1397 a 1424; sin embargo, no se encuentra en Páez de Ribera ningún rastro de imitación directa del Dante, y, en cuanto a los *débats* franceses que hayan influído en él, no están determinados de un modo concreto. Cualesquiera que sean los elementos extraños

que hayan entrado en su obra, ha sabido utilizarlos de una manera original. Vástago, sin duda, de la ilustre familia cuyo nombre llevaba, rico en su juventud, perdió luego su hacienda y cayó en la pobreza: por lo menos, esto es lo que él nos da a entender en algunas poesías que son otros tantos documentos autobiográficos. Expresa (números 289 y 290) con energía concentrada el desprecio que inspira el decaído, la amargura de la necesidad, el dolor de los sufrimientos corporales, la fealdad de la vejez, que avanza siempre con pasos rápidos y furtivos, *ca yo lo conosco al que ha conteçido.* Es un cuadro desgarrador, donde se encuentra una emoción personal que se adelanta a los rasgos crueles y lastimeros de Villon. En esos momentos, Páez de Ribera es un verdadero poeta. En otro género, FERRANT SANCHEZ TALAVERA, caballero de la Orden de Calatrava, se eleva bastante sobre la turbamulta de versificadores fáciles. Puesto que dirige una de sus *preguntas* (núm 517) a López de Ayala, escribía ya antes de 1407, y no murió, según parece, sino poco antes de 1443: de tan largo período no tenemos sino las diez y seis poesías conservadas en el *Cancionero de Baena,* pero bastan para colocarle en lugar aparte. Señalemos la notable elegía (núm. 530) que compuso con motivo de la muerte del almirante Ruy Díaz de Mendoza, donde se presienten el funéreo ambiente y la emoción profunda de las magníficas *Coplas* de Jorge Manrique. Baena (a quien no hay motivos para creer judío) se reservó buena parte de su antología: cerca de ochenta composiciones nos le muestran como secuaz de la moribunda escuela gallega, e imitador de aquella insolencia, mezclada con vulgaridad, que caracterizó a Villasandino. Aquel mediano versificador sólo escribió una poesía que se deje leer: la dedicada a don Juan II en 1443; la falta de

gusto, innata en él, hízole omitirla en su colección, y permaneció inédita hasta 1891, fecha en que Menéndez y Pelayo la publicó.

Hacia la primera mitad del siglo XV, a juzgar por la forma de sus versos, escribía el anónimo autor de las setenta y nueve estrofas que componen la *Danza de la Muerte*. Esta Danza Macabra y la *Totentanz* de Lübeck (de 1463), están evidentemente en relación con la *Danse Macabré* de los Santos Inocentes de París, y ambas son probablemente refundiciones de un original francés que todavía no se ha determinado. Aunque la forma sea superficialmente dramática, la *Danza* no es un verdadero drama. Después de algunas líneas en prosa y de un corto prólogo en verso, la Muerte convoca a los mortales a sus siniestros festejos, forzándoles a tomar parte en la danza. Las treinta y tres víctimas—un Papa, un emperador, un cardenal, un rey, un patriarca, un duque, y así sucesivamente, alternando siempre un clérigo con un laico—responden a la invitación en una serie de octavas que revelan progreso respecto de los tanteos de Ruíz y de López de Ayala, pero que habrán de ser superadas bien pronto por la sonora música de los versos *de arte mayor* de Mena (1). La sátira y la alegoría mórbida, ras-

---

(1) Véase Fernando Wolf, *Studien*, p. 134 y *n*. Véanse también los Sres. A. Morel-Fatio: *L'Arte Mayor et l'hendécasyllabe (Romania*, 1894, t. XXXIII, págs. 209-231); R. Foulché-Delbosc: *Étude sur le Laberinto de Juan de Mena (Revue Hispanique*, 1902, t. IX, págs. 78-138; traducción castellana de A. Bonilla y San Martín: *Juan de Mena y el «Arte Mayor»*; Madrid, 1903); F. Hanssen: *El Arte Mayor de Juan de Mena (Anales de la Universidad de Chile*, 1906, t. LXVIII, págs. 179-200; John Schmitt: *Sul verso de arte mayor (Rendiconti della Reale Academia dei Lincei* [Classe di scienze morali, storiche e filologiche; 5.ª serie, 1905, t. XVI. páginas 109-133]).

gos salientes de la *Danza de la Muerte*, hicieron surgir imitaciones; pero el elemento dramático que allí existe en germen, no se desligó hasta el siglo siguiente. Todo lector de Cervantes se acordará del coloquio (II. cap. XI) entre Don Quijote y el farsante, vestido de diablo, que acababa de representar su papel en *Las Cortes de la Muerte*, drama comenzado por Micael de Carvajal y terminado por Luis Hurtado.

Más variadas dotes que cualquiera de los poetas que figuran en el *Cancionero de Baena,* poseía el sagaz político Iñigo López de Mendoza (1398-1458), que fué después Marqués de Santillana y conde del Real de Manzanares después de la batalla de Olmedo (19 de Mayo de 1445). Amigo de Villena, a quien había conocido en las fiestas zaragozanas de 1414, se interesó muy pronto por las cosas del espíritu; a Villena dirigió su *Pregunta de Nobles;* para él redactó Villena *El Arte de trobar* y tradujo la *Eneida* y la *Divina Comedia:* compréndese que el discípulo haya llorado la muerte del maestro en la *Defunssion de don Enrique de Villena, señor dotto e de exçellente ingenio*. A decir verdad, es un poema harto inferior a ciertas pastorelas o *serranillas* que había escrito cinco años antes, durante la campaña de don Juan II (1429) contra Aragón. Poco después, fué generosamente recompensado por su lealtad oportunista. Este encantador poeta poseía a la vez el sentido práctico, el olfato del éxito, que le ayudó a acomodar siempre su política a sus intereses: el marquesado que había obtenido de don Juan II en 1445, no le impidió cambiar de partido en el momento crítico. Esta flexibilidad y facilidad de adaptación, se encuentran también en su obra literaria. En su carta al condestable de Portugal, escrita entre 1445 y 1449, Santillana se muestra ameno prosista: si no llega al estilo elevado en su *Lamentaçion fecha... en propheçia*

de la segunda destruyçion de España, obra de imitación pomposa, daba muestras—por lo menos así se creía hasta ahora—de una inteligente curiosidad respecto de una rama del folk-lore en su colección de *Refranes que dizen las viejas tras el huego*. Pero el Sr. Cronan hace notar con razón que la atribución de este opúsculo a Santillana carece de fundamento. En las glosas que añadió a sus *Proverbios de gloriosa dotrina e fructuosa enseñança* (1437), colección de cien adagios bellamente rimados, el poeta excede al prosista. En sus demás composiciones, este poeta es con harta frecuencia italianizante: si Petrarca no hubiera escrito sus *Trionfi*, tendríamos *El Triunphete de Amor* bajo una forma muy diferente; los rasgos dantescos que se han observado en *El infierno de los enamorados*, no existirían si hubiese permanecido ignorado el quinto canto del *Inferno*. El mismo Petrarca—el Petrarca del *Trionfo della Morte*—es quien ha ejercido influencia principalmente sobre *La Comedieta de Ponça* (1444), poema dialogado, y no un pequeño drama, como su título ha hecho creer a algunos. En este poema, escrito para lamentar la derrota de los aragoneses por la armada genovesa en 1435, no es perceptible la influencia del Dante: quizá no pueda decirse otro tanto respecto de la de Alain Chartier. Boccaccio figura en ella, y se expresa en italiano: Santillana habla ciertamente de Boccaccio con gran respeto, pero no le imita; la imitación de Boccaccio es, por el contrario, evidente en el *Libro de las claras e virtuosas mugeres* (1446) de don ALVARO DE LUNA (1385?-1453), el enemigo mortal de Santillana.

No hay que encarecer el italianismo de Santillana: existe, pero no es su única ni mejor inspiración. No se observa en *Bias contra Fortuna* (1448), obra más propiamente dramática que la *Comedieta de Ponça,* donde

Santillana procura consolar a su primo el conde de Alba, preso por orden de don Alvaro de Luna, demostrándole las ventajas del espíritu filosófico en la adversidad. Tampoco se transparenta el italianismo en el *Dotrinal de Privados* (1454), filípica contra don Alvaro de Luna, en cuyas cincuenta y tres estrofas se arregla de modo Santillana, que convence a su adversario, mediante sus propias declaraciones, de toda clase de fechorías. Esta diatriba (de la cual existe una versión más feroz todavía, inédita hasta 1900), es una obra de odio, desfigurada por ruines juegos de palabras sobre el nombre del decapitado (*tan gran eclipse de luna*). En cada verso del *Dotrinal de privados* se nota el deseo de venganza, no aplacado por la trágica muerte del condestable, y que difícilmente se concilía con el tono de moralista que se da siempre Santillana. Nada hay más cierto, pero precisamente la intensidad de ese rencor vengativo e insaciable, es lo que da al *Dotrinal* las cualidades que le convierten en una obra fuerte y hasta bella.

Santillana no figura entre los grandes genios originales: fué un artista, dotado de extraordinarias facultades imitatorias. No ha descuidado nada que pueda contribuir a su perfección. No poseía la enciclopédica erudición que la tradición atribuye a Villena; no sabía latín, y menos griego, de suerte que no fué un sabio, en el sentido que sus contemporáneos (ignorantes también del griego) daban a esta palabra. Laméntase de ello, intentando sin cesar enmendarse. No se libró del «prejuicio de la antigüedad», ni del amor a los lugares comunes tan del gusto de los lectores de la Edad Media: sin embargo, buscó con ansia los mejores modelos. Leía traducciones de Platón, Virgilio, Tito Livio, Séneca y Lucano, entre los antiguos; poseía versiones de Eusebio, de San Juan Crisóstomo, de San Agustín y de Orosio. Se ha-

llaba en estado de formarse una opinión personal de los autores modernos. Dió prueba de su admiración hacia un poeta catalán en la *Coronaçion de Mossen Jordi* (1430), y alabó a Ausias March, su contemporáneo; leía a Dante (y a uno de sus comentadores), a Boccaccio y a Petrarca, y, como hemos visto, se atrevió a componer versos en italiano; sabía bastante árabe para intentar la imitación formal de un *zéjel;* estudió en su propia lengua a Guillermo de Lorris, Juan de Meung, Guillermo de Machault, Othon de Granson y Alain Chartier. Santillana poseía, pues, conocimientos nada vulgares en la España de su tiempo, y supo aprovecharlos, trabajando y esforzándose hasta que hubo adquirido la maestría de su instrumento, una habilidad realmente personal.

Como buen italianista, creyó sin duda que sus cuarenta y dos sonetos—*fechos al italico modo,* como dice con orgullo—serían sus mejores títulos de gloria: si así fué, se engañaba grandemente. Verdad es que Santillana fué al parecer el primero que cultivó el soneto en España; pero no consiguió aclimatarlo, aunque tomase prestado del Petrarca. Su fondo imitatorio y su expresión afectada, hacen que sus sonetos no sean más que curiosidades históricas, que pasaron casi inadvertidas: Argote de Molina y Herrera citan uno (núm. 18) en el siglo XVI; Juan de la Cueva habla de ellos, y después se guarda un silencio que dura siglo y medio, hasta los tiempos de Luzán. Es un dictamen que no puede rechazarse. Santillana sobrevive por las poesías de su juventud, del género festivo: la gracia, la alegría y la delicadeza de sus *dezires*, *serranillas* y *vaqueiras,* no han sido superadas, ni siquiera por Lope de Vega en *El Aldegüela.* Si imita a los poetas provenzales, se desprende de su artificio, y gracias a su naturalidad y a su tacto artístico, hace vivir sencillas emociones que los torpes

habían de amazacotar y corromper para siempre en las novelas pastoriles. Las primicias de esta producción pastoral se deben a Santillana, cuyas canciones conservan toda su frescura: cuando cesa de imitar, se hace inimitable.

A esta época pertenece JUAN DE MENA (1411-1456), amigo de Santillana y poeta cortesano. Siglo y medio más tarde, Cervantes le hará justicia llamándole «aquel gran poeta cordobés». Mena posee, en efecto, todas las cualidades de la escuela de Córdoba, la enérgica brillantez de su predecesor Lucano, y el enigmático preciosismo de su sucesor Góngora. Los viajes que hizo a Italia durante su juventud, le perdieron, decidiéndole a emprender la tarea de latinizar la prosa española. Como prosista, hablando francamente, Mena anda por bajo de lo mediano. ¿Cómo se le ha podido atribuir la *Cronica* de don Juan II, modelo de buena prosa? Basta leer el desdichado comentario que puso a su *Coronacion* (1438), o *La Iliada de Homero en romance* (resumen que escribió de la *Ilias latina* de «Píndaro Tebano» o «Itálico»), para convencerse de que la prosa auténtica de Mena es tan detestable, que difícilmente se hallará algo peor en toda la literatura castellana. Sírvese de la lengua vulgar, disculpándose e intentando acercarla todo lo posible al latín; partiendo del principio de que la sencillez no es propia sino de gente de baja estofa, lo lleva a la exageración, adoptando inauditas construcciones, abusando del hipérbaton, y enriqueciendo su vocabulario con latinismos absurdos.

Estos defectos son menos graves en sus versos, aunque todavía se observen. Algunos pretenden que fué autor de la sátira política: *Coplas de ¡Ay panadera!* (1445). Es posible, pero entonces ¿de dónde sacaba aquel tono que no volvió a emplear nunca? y ¿es creible que,

dadas sus ideas sobre la dignidad de la poesía, hubiera escrito (si para ello tenía talento) los versos sobre el conde de Haro? Mena es un poeta educado en la escuela alegórica, un poeta erudito, cuya obra está llena de reminiscencias. La *Coronacion,* que el autor hubiera rotulado de mejor gana *Calamicleos,* trata, en efecto, de la coronación de Santillana en el Parnaso: aun en esta apoteosis de un amigo personal, que tan poco se prestaba a la solemnidad, hállanse recuerdos de Dante y de Juan de Meung. Mas, para formarse idea exacta de Mena, es preciso estudiarle en *El Laberinto de Fortuna* (1444 ?), largo tiempo conocido bajo el título de *Las Trezientas,* pesada alegoría cuyo primer rótulo—único auténtico—denota la deliberada obscuridad. La boga del segundo se explica por el hecho de que el poema comprende casi trescientas estrofas: a las doscientas noventa y siete que se hallan en los manuscritos, se añadieron tres para que el poema (publicado en 1489) correspondiese exactamente a su título popular. Hay más: según una antigua tradición, vulgarizada por Hernán Núñez (1475-1553) en el comentario que publicó en 1499, don Juan II, versificador también durante las muchas horas en que descuidaba sus deberes regios, pidió a Mena que compusiera sesenta y cinco estrofas suplementarias, para que hubiese una para cada día del año: el poeta falleció antes de terminar su tarea, no legándonos sino veinticuatro de esas estrofas adicionales. Las investigaciones del Sr. Foulché-Delbosc han comprobado el poco fundamento de esta anécdota: esas veinticuatro octavas no pueden ser de Mena, cortesano por temperamento y por oficio; con las otras tres de que hablábamos al principio, forman parte de un poema fragmentario independiente, escrito por un desconocido que juzga severamente la debilidad del rey.

En *El Laberinto,* el carro de Belona, arrastrado por dragones, transporta al poeta al palacio de la Fortuna, donde empieza la inevitable visión dantesca, con su cortejo de los siete círculos planetarios, y la grandiosa revelación del pasado, del presente y del porvenir. Nótanse en él imitaciones de Virgilio y de Ovidio, frases enteras tomadas de Lucano. Obra de un poeta erudito, y hasta pedante, *El Laberinto* es fastidioso en conjunto, pero hay que reconocer que abunda en episodios grandiosos, en bellos versos. Aunque el arte de Mena no alcance siempre a hacer reales sus abstracciones, aunque le entorpezca una dicción fastuosa, es poeta por la grandeza de su concepción, por su manera de mirar los hechos históricos, por su golpe de vista ennoblecedor. El fuego de su fantasía, la marmórea belleza de sus efectos, la incontestable perfección de su manera y el ardoroso patriotismo que inspira sus mejores trozos, bastan para explicar la duración de su gloria. Poeta excelente, y aun admirable a ratos, Mena queda abrumado por una fidelidad demasiado grande a principios estéticos que le arrastran con frecuencia a seguros fracasos. Con su laboriosidad, sus escrúpulos y su ambición, habría realizado mucho más si hubiese emprendido mucho menos. Tal cual es, reconócese en él al jefe de una escuela poética, al maestro indiscutible del verso de arte mayor.

Déjase notar su influjo en las *Coplas del contempto del mundo* de aquel pintoresco Don Pedro (1429-1466), condestable de Portugal (y rey de Aragón desde 1464 a 1466), a quien el marqués de Santillana dirigió su célebre carta. Expulsado de su patria en 1449 por infortunios políticos, el condestable vivió en Castilla siete años (1449-1456), durante los cuales aprendió el castellano. En esas *Coplas del contempto del mundo,* el poeta conmemora, con noble melancolía, los desencantos de su

existencia; su *Satyra de felice e infelice vida,* lejos de ser una sátira, es imitación del *Sieruo libre de Amor* de Rodríguez de la Cámara; su *Tragedia de la insigne Reyna doña Isabel,* lejos de ser una tragedia, es una lamentación personal, donde abundan reminiscencias de Job, Boecio y Boccaccio; aunque escrita en forma dialogada, no contiene el menor rastro de intención dramática. En prosa, el condestable tiene casi todos los defectos de Mena; en verso, por el contrario, reune algunas de sus buenas cualidades. Sus pensamientos son elevados, y suponiendo piadosamente que la mayor parte de sus lusitanismos sean debidos a copistas portugueses, puede decirse que su lengua es relativamente pura—para un extranjero. El interés histórico estriba en este punto: que quizá don Pedro es el primer portugués que ocupa un lugar en la literatura castellana. Decimos *quizá*, porque no hay que echar en saco roto la teoría según la cual Yañez, ó quienquiera que fuese el autor del *Poema de Alfonso Onceno,* era portugués.

En vez de ocuparnos aquí en los poetas, por lo demás de importancia muy secundaria, que versificaban en Nápoles durante los últimos años del reinado de don Juan II, seguiremos en este capítulo el movimiento literario de Castilla. La prosa se desarrollaba según los modelos fijados por López de Ayala. Hablando de Mena, hemos aludido incidentalmente a la *Cronica del serenissimo rey don Juan el segundo deste nombre,* impresa por vez primera en 1517 por Lorenzo Galíndez de Carvajal (1472 ?-1560 ?). ¿Quién la escribió? En cuanto á la paternidad de esta obra, suenan varios nombres desde la fecha de su publicación. Según Galíndez de Carvajal, el bosquejo primitivo se debería a Alvar García de Santa María (m. 1460), judío converso y hermano de Pablo de Santa María (1350-1432); Mena, Rodríguez de la Cámara,

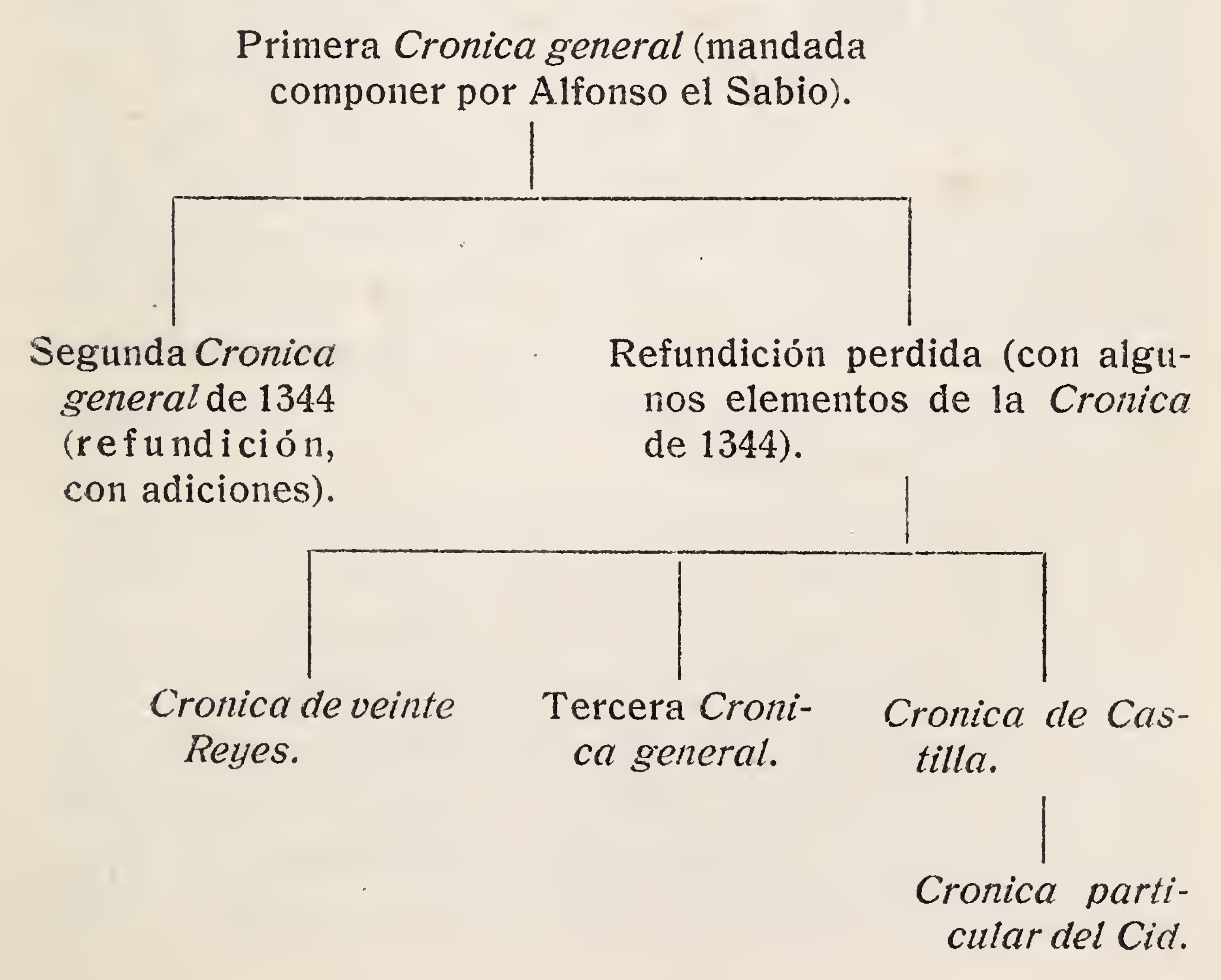
Pedro Carrillo de Albornoz, Diego de Valera y Lope de Barrientos habrían tomado parte en ella; y este último habría reivindicado para sí propio el crédito del trabajo, aunque todo el texto fué retocado por Fernán Pérez de Guzmán. Borremos de la lista los nombres de Mena, de Rodríguez de la Cámara y de Pérez de Guzmán: con estas supresiones, podrían aceptarse las atribuciones de Galíndez de Carvajal como otras tantas hipótesis más o menos plausibles. Cualesquiera que sean los autores de esta crónica de don Juan II, es un excelente libro de historiografía oficial. También se le ha atribuído a Alvar García de Santa María *La Coronica de don Alvaro de Luna, condestable de los reynos de Castilla y Leon*, impresa por vez primera en Milán, en 1546, por Alvaro de Luna, biznieto del desventurado hombre de Estado. Esta atribución es insostenible. La crónica del condestable, obra de un abogado que sirve con maravillosa habilidad a su espíritu de partido, contiene pasajes declamatorios de gran energía: la última escena, donde narra «la muerte del mejor caballero que en todas las Españas ovo en su tiempo», está escrita con muy artística sencillez. Nadie ha habido tan grande ni tan bueno como el don Álvaro de Luna de la *Coronica* anónima; pero tal es la energía de convicción, tal la elocuencia del narrador misterioso, que casi aceptamos como auténtico el retrato de su mal juzgado héroe.

Puesto que tratamos de crónicas referentes á individuos, citemos la *Cronica particular del Cid,* cuya fecha de composición no está aún determinada. Aunque no se publicó antes de 1512 (por Juan López de Velorado, abad de San Pedro de Cardeña), pertenece probablemente a nuestra época, y se funda, sin duda ninguna, en la *Cronica general* de Alfonso el Sabio. Pero no procede directamente de ella, sino que está tomada de una refundición

de la *Cronica general* que lleva por título: *Cronica de Castilla* (1). Pueden clasificarse en tres categorías las variantes respecto de la versión primitiva: alteraciones del texto, citas más extensas de *cantares,* y cambios originados por la inserción de leyendas populares de fecha posterior. La *Cronica particular del Cid,* preciosa por comprender antiguas versiones de leyendas o tradiciones que habían de divulgarse a través de los *romanceros,* no posee sino muy escasa autoridad histórica. No era éste, sin embargo, el parecer de las personas entendidas durante el reinado de don Juan II.

«Aquella coronica de Castilla que fabla de los fechos del Cid», es citada respetuosamente, en su semblanza del almirante de Castilla, Diego Hurtado de Mendoza, por

(1) Quizá sea más claro el parentesco de estas refundiciones, mediante el cuadro siguiente:



Fernan Perez de Guzman (1376?-1460?), historiador también. Sobrino de López de Ayala y tío de Santillana, era inevitable que comenzase siendo poeta, y la primera fase de su talento está representada por catorce composiciones del *Cancionero de Baena,* algunas de las cuales —por ejemplo, la *pregunta* (n.º 553) en que interviene un *gayo*—son de una frivolidad bastante rara en este grave moralista. Gozó sin duda de considerable fama como poeta, puesto que sus *Coplas* se imprimieron siete ú ocho veces entre 1492 y 1564: sólo las *Coplas de vicios e virtudes,* la lamentación por la muerte de Alonso de Cartagena (m. 1456), y los *Loores de los claros varones de España,* sobrenadan aún entre el montón de trece mil versos que constituye su obra poética. Quizá haya en ello algo de injusticia, pero es de notar que los *Loores* no son sino historia rimada, y que la historia en prosa de Pérez de Guzmán es lo que habrá perjudicado a sus versos. Mas no todos los escritos en prosa que llevan su nombre le pertenecen. No ha tenido parte alguna en la crónica de don Juan II, buena compilación oficial que bajo ciertos respectos consideraba él sospechosa; y fué Diego Rodríguez de Almela (1426?-1492?) quien escribió la *Copilacion de las batallas campales* (1487) y el *Valerio de las estorias escolasticas de España.* La *Floresta de philosophos*, inédita hasta 1904, no es más que una colección de sentencias.

La gran reputación de Pérez de Guzmán, la que él merece sin disputa, depende de un solo libro: *Mar de istorias* (impreso en 1512), o más exactamente, de la última parte de este libro. El título (quizá también el fondo) de esta obra obedece al *Mare historiarum* del dominico Giovanni Colonna (n. 1298), que no ha de confundirse con su homónimo el arzobispo de Messina. El *Mar de istorias* comprende tres partes: en la primera, el autor

trata de emperadores y monarcas como Alejandro y Carlomagno; en la segunda, habla de santos y de sabios, entre los cuales cuenta al rey Artús y a Godofredo de Bullón. A estas dos secciones Pérez de Guzmán contribuye poco, salvo en lo referente al estilo y a algunas agridulces observaciones; así, apropósito de la leyenda del santo Grial, hace la socarrona advertencia de que, «cuanto quier que esta historia sea delectable de leer e dulce, empero, por muchas cosas extrañas que en ella se cuentan, asaz déuele ser dada poca fe». Rotúlase la tercera parte: *Las Generaciones, Semblanças y Obras de los ecelentes reyes de España don Enrique el tercero y don Juan el segundo, y de los venerables perlados y notables caualleros que en los tiempos destos reyes fueron.* Pérez de Guzmán dice haber tomado la idea general de la *Historia Troiana* de Guido delle Colonne, que en ella describió «los gestos y obras» de los héroes de Troya. Sea cualquiera la exactitud de esta declaración, el autor español escribió una obra original, y bien puede decirse que inauguró un nuevo género en la literatura castellana. Verdad es que Juan Gil de Zamora, en tiempos de don Sancho IV, había compuesto algo parecido en su *Liber illustrium personarum* o *Historia canonica et civilis;* pero esta obra fué escrita en latín, lengua que Pérez de Guzmán no leía muy corrientemente, y la finalidad es también bastante más didáctica que la de las *Generaciones, Semblanças y Obras*. Ríos ha hecho un paralelo entre Pérez de Guzmán y Tácito; «algunas veces—dice Puymaigre—hace pensar en Saint-Simon». Los retratados (casi todos varones) no eran Nerones, Sénecas, Tigelinos ni Agripinas; tampoco tenía él el estrecho criterio de Saint-Simon, ni su manía de sonsacar á los criados: no era un pobre duque medrado y puntilloso. Luego el paralelo no es

enteramente exacto; lo cual no obsta para que pudiera sostenerse en caso necesario. Pérez de Guzmán es más bien un Plutarco; aunque menos grande, pertenece a la misma familia intelectual: es un maestro en retratos. Repasemos al azar algunos de los cuadros de su museo: el rey don Enrique III, de mediana estatura y «asaz de de buena disposicion,... blanco e rubio, e la nariz un poco alta; pero cuando llegó a los diez e siete años, hobo muchas y grandes enfermedades, que le enflaquecieron el cuerpo e le dañaron la complesion, e por consiguiente se le dañó e afeó el semblante», «muy grave de ver e de muy áspera conversacion, ansi que la mayor parte del tiempo estaba solo e malenconioso», de no mucha discreción, pero «a los rreyes menos seso y esfuerzo les basta para regir que a otros hombres, porque de muchos sabios pueden haber consejo»; la reina doña Catalina, «mucho gruesa,... y en el talle y meneo del cuerpo, tanto parecía hombre como muger,... honesta,... no bien regida en su persona», por lo cual «hobo una gran dolencia de perlesía»; el buen condestable Ruy López de Avalos, «hijo de un hombre de baxo estado,... hombre de buen cuerpo y de buen gesto,... muy alegre e gracioso», aunque «muy apasionado de gota e otras dolencias», «muy sofrido e sin sospecha; pero como en el mundo no hay hombre sin tacha, no fué franco, y aplacíale mucho oir astrólogos»; Hurtado de Mendoza, «pequeño de cuerpo y descolorido del rostro, la nariz un poco rroma, pero de bueno y gracioso semblante,... hombre de muy sotil ingenio,... atrevido en su hablar, tanto que el Rey don Enrique el tercero se quexaba de su soltura», no muy liberal, y «pluguiéronle mucho mugeres»; Núñez de Guzmán, «muy feo de rostro, el cuerpo grueso, el cuello muy corto, los hombros altos,... de muy gran fuerza,... corto de razón, muy alegre y de gran compañía con los suyos,... pródi-

go» y «mucho disoluto». Por último, dos personajes que ya conocemos: López de Ayala, tío del autor, «alto de cuerpo y delgado,... temía mucho a Dios,... dióse mucho a los libros e historias», y «amó muchas mugeres, más que a tan sabio caballero como a él se convenía»; don Enrique de Villena, «pequeño de cuerpo e grueso,... naturalmente inclinado a las sciencias y artes más que a la caballería,... ageno y remoto... a los negocios del mundo, y al regimiento de su casa e hacienda era tanto inhábile e inepto, que era gran maravilla», gran comedor, y «muy inclinado al amor de las mugeres». Retratos como éstos abundan en Pérez de Guzmán: sabe sorprender el buen momento de sus modelos, sin exceso de color, pero sin omitir nada esencial. Aunque de alguna edad cuando compuso *Las Generaciones, Semblanças y Obras,* el pintor conserva la penetrante agudeza visual de la juventud. Hubiera gustado a Cromwell; nunca omite manchas ni verrugas; sólo Fernando de Aragón y Pablo de Santa María salen libres de su censura. Es un alma justa, altiva, valiente; no perdona la flaqueza, la abdicación de las funciones, ni la negligencia del deber. Tiene prejuicios, poco peligrosos, porque no los cela; sabe odiar, y siente hacia el advenedizo un desdén bastante más justificado que el de un Saint-Simon. Es juez severo, quizá duro, pero no deliberadamente injusto; la historia ha confirmado la mayoría de sus sentencias, porque su alma de artista superó a su espíritu de partido. Y no olvidemos que a sus dotes de observación y de talento, Pérez de Guzmán reune el dominio de la prosa castellana, concisa y clara.

Otra narración personal, interesante aunque de inferior mérito, es la *Historia del gran Tamorlan, e Itinerario y enarracion del viaje, y relacion de la embaxada* de Ruy Gonzalez de Clavijo (m. 1412). Tamerlán

había enviado a Enrique III dos doncellas, una de las cuales está celebrada en el *Cancionero de Baena* (n.º 240) por cierto poeta anónimo que, según Argote de Molina, debió de ser Alvarez de Villasandino. Deseoso de entablar buena amistad con el conquistador mongol, Enrique III le envió una embajada, compuesta de González de Clavijo, del fraile Alfonso Páez de Santa María y de Gómez de Salazar; los enviados salieron del Puerto de Santa María el 22 de Marzo de 1403, y los dos primeros (porque Salazar murió en el camino, el 26 de Julio de 1404) continuaron hasta Samarcanda (8-Setiembre-1404). Allí fueron llevados ante Tamerlán, el cual «tan viejo era, que los párpados de los ojos tenía todos caidos»; era entonces de cerca de setenta años, y murió poco después (Febrero de 1405). Pero antes de este suceso, los dos embajadores castellanos hubieron de salir de Samarcanda (18-Noviembre-1404), bien contra su voluntad, y estaban de regreso en Sanlúcar el 1.º de Marzo de 1406. González de Clavijo, que llegó á ser camarero de Enrique III, redactó una excelente Memoria de este largo viaje: describe los lejanos países que atravesó, las costumbres de las tribus entre las que anduvo, las fiestas dadas por Tamerlán para celebrar las bodas de sus nietos, la terrible justicia del gran jefe, que hizo ahorcar por las piernas a su alcalde mayor y degollar a ciertos carniceros y zapateros culpables; la generosa hospitalidad de la sultana, que no era feliz hasta que sus convidados perdían el seso de tanto beber; la extraña *jornufa* (girafa) regalada por el sultan del Cairo; los *marfiles* (elefantes) enormes y juguetones, los vinos cortados con leche de yeguas, en fin, numerosas observaciones de gran curiosidad. ¿Es exacto su relato? Mariana, que lo leyó en la primera edición publicada por Argote de Molina en 1582, no estaba seguro de ello, a juzgar por su

seca referencia al Itinerario de los embajadores, «en que relatan por menudo los particulares de su embajada, y muchas otras cosas asaz maravillosas, si verdaderas». En nuestros días se han renovado estas dudas; sin embargo, aunque el autor se equivoque, y le traicione a veces su cándida credulidad, no hay motivo bastante para desconfiar de este observador inteligente, que escribe, a pesar de algunas repeticiones, con claridad agradable.

Encantadora narración de aventuras es *El Victorial,* libro sin terminar, comenzado probablemente hacia 1431, y publicado en 1782, con bastantes lagunas, por Llaguno y Amirola, con el título de *Cronica de don Pero Niño, conde de Buelna.* Este Pero Niño, que llegó a ser conde de Buelna en 1431, supo tomar sus precauciones contra el olvido; tuvo a su soldada a Alvarez de Villasandino, para cantar sus primeros amores *(Cancionero de Baena*, números 10, 32, 33, 42), y fué bastante previsor para componer su propio epitafio, donde hace constar que «fue siempre vencedor e nunca vencido, por mar e por tierra». No menos afortunado fué eligiendo por cronista a su viejo abanderado GUTIERRE DIAZ DE GAMEZ O DIEZ DE GAMES (1379?-1450), leal servidor que redactó la historia de la vida de su amo desde 1375 hasta 1446. Allí brilla Pero Niño de una manera esplendorosa: amó a la más bella y honesta de las damas; ocupó siempre el primer puesto en infinitas batallas; sería inaguantable, si el retrato estuviese pintado por un artista menos hábil. Pero tropezamos con un narrador delicadísimo, que ha vivido y leído mucho, que cita estrofas (50-81) del *Libro de Alixandre*, porque los versos van más derechamente a «la voluntad» que la prosa, que esparce en sus páginas alusiones literarias, que se muere por las canciones francesas—los *lais, delais, virolais, chazas, reondelas, complaintas* y *baladas*—que oía en

el castillo de Renaud de Troie, cerca de Ruan. Nos ofrece deslumbradores cuadros de una vida de valentías, de guerras, de fiestas fastuosas, de magníficas locuras. Con todo eso, no dormita el buen sentido del narrador; intercala a su tiempo graves reflexiones, comparaciones sugestivas, y al menos en alguno de sus arrebatos caballerescos, se eleva a una altanera grandilocuencia, que no excedió mucho Cervantes en el famoso discurso sobre las letras y las armas que pronuncia Don Quijote.

Otro libro digno de mención fué escrito con el título de *Andanças e viajes, por diuersas partes del mundo auidos,* por el caballero cordobés PERO TAFUR (1410?-1484?), cuya narración no se publicó hasta 1874, con arreglo a un manuscrito del siglo XVIII. Tafur, después de haber servido a las órdenes de don Luis González de Guzmán, maestre de Calatrava, salió de España verisimilmente durante el otoño de 1435, y no regresó hasta la primavera de 1439; esto es lo que parece probable, porque Tafur no abunda en pormenores cronológicos. Es el precursor del turista moderno: curioso, crédulo, irreflexivo, audaz y de una sencillez deliciosa. No nos importan ya los grandes personajes a los cuales tuvo Tafur el honor de ser presentado, aunque no está desprovisto de interés su encuentro con Nicolò Conti. El atractivo del relato estriba en otra cosa: en la personalidad del escritor mismo, en sus espontáneas ocurrencias, en su espíritu irreverente, en su curiosidad, que le impulsó a llegar en sus exploraciones hasta el valle de Ebrón, venerable lugar donde (dice el amable viajero) se cuenta que están los sepulcros de Adán y Eva. La frase es sabrosa y significativa, sin propósito ninguno de burla ni escarnio. Aunque poco fervoroso, Tafur es un creyente como los demás, y no es mal pensado; pero se presiente el advenimiento del espíritu crítico que se

abstiene de afirmar demasiado, y del cual debió de tener necesidad cuando, vuelto a España, ocupó el cargo de *regidor* de Córdoba.

La pasión por las aventuras se manifestó con formas muy diversas. Bien temprano, durante el reinado de Juan II, Pero Niño se había distinguido en el extranjero por sus lances de armas en las justas celebradas en la plaza de la Petite-Bretagne y en la Cousture Sainte-Catherine, cerca de París. Semejantes torneos se pusieron de moda en España: los caballeros aventureros se encontraban en ellos, y hombres maduros como don Alvaro de Luna y Santillana, no tenían a menos tomar parte en aquellas peligrosas puerilidades. En el *Libro del Passo honroso defendido por el excelente cauallero Suero de Quiñones,* tenemos el relato, redactado por el notario oficial Pero Rodríguez de Lena, y resumido más de un siglo después (1588) por Juan de Pineda. Allí se cuenta cómo Suero de Quiñones, caballero de veinticinco años, hizo voto de llevar todos los jueves al cuello un anillo de hierro, símbolo del cautiverio en que le tenía su dama; se comprometió a defender, con otros nueve caballeros, el puente de San Marcos, de Órbigo (cerca de León), contra los campeones europeos. El torneo, que duró desde el 10 de Julio hasta el 9 de Agosto de 1434, está descrito por Lena, testigo ocular, con la minuciosa precisión de un proceso verbal. Suero de Quiñones y ocho de sus colegas fueron heridos; uno de los contrarios, muerto; uno de los caballeros, en acción de gracias por no haber perecido en el torneo, juró que de allí en adelante no cortejaría a las monjas. Estos rasgos trágicos o cómicos importan poco a Lena; consideraba setecientos combates como la cosa más natural del mundo, y prosiguió haciendo su lista con la imperturbable gravedad del mirón de una mesa de juego. Su relato, aunque carece de mérito literario, es

interesante como documento, porque demuestra—lo que ya da a entender Froissart—que las novelas de caballerías no estaban muy distantes de la realidad.

Las insensatas proezas de Suero de Quiñones y de sus compañeros, eran manifestaciones prácticas que debían tener su repercusión en la literatura. Dejando a un lado *El Cavallero Cifar,* probablemente poco conocido, la novela caballeresca había penetrado en España en el siglo XIV: podremos intentar mejor la indagación de su entrada, cuando tratemos del más notable ejemplo del género: *Amadís de Gaula.* Por ahora, baste decir que la línea divisoria entre los relatos caballerescos y los históricos, es con frecuencia bastante insegura. En época posterior, el autor de una novela parecía a veces querer hacerla pasar por una crónica; tal es el caso, por ejemplo, de Feliciano de Silva, que rotuló una de sus estrambóticas novelas: *La coronica de los muy valientes y esforçados e inuencibles caualleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes* (1532). A veces, por el contrario, el público aceptaba como historia formal una compilación fantástica: tal es el caso de la *Coronica Sarrazyna* o *Cronica del rey don Rodrigo con la destruycion de España,* compuesta hacia 1443 por PEDRO DE CORRAL, que atribuyó su libro a Eleastras y Alanzuri, cronistas del rey don Rodrigo, y a cierto Carestas que dice haber vivido en el siglo VIII, bajo el reinado de Alfonso el Católico. Estos personajes no han existido nunca. Sin duda, Corral, hermano menor quizá del singular aventurero Rodrigo de Villandrando (1387?-1457?), utilizó algunas fuentes realmente históricas, las crónicas generales y la llamada crónica del moro Rasis; pero se cansó pronto de tan penosas investigaciones, tomó materiales más novelescos de la *Cronica Troyana,* y por último adoptó las ficciones de la caballería, modi-

ficándolas a su placer. En vano Pérez de Guzmán le mostraba como «liviano y presumpcioso hombre»; en vano tildó a la *Coronica Sarrazyna* de «trufa o mentira paladina». La obra de Corral estaba en manos de todos; Ausias March la tomaba en serio, y se imprimió lo más tarde en 1499. La manía caballeresca ganaba la partida: la compilación de Corral no es en verdad otra cosa que una novela de caballerías, y su éxito era el preludio de un verdadero desconcierto literario.

En el mismo momento en que Corral fabricaba sus pintorescas ficciones, otro escritor se ocupaba de la narración histórica en la *Chronica intitulada Atalaya de las Coronicas,* obra compuesta en 1443 y todavía inédita. Era ALFONSO MARTINEZ DE TOLEDO (1398 ?-1470 ?), y hay la suficiente semejanza entre su *Atalaya* y la *Coronica Sarrazyna,* para que uno se pregunte si alguno de estos dos escritores ha copiado al otro, o si sus dos relatos proceden de una fuente común. No importa gran cosa la respuesta de esta cuestión para la fama de Martínez de Toledo, porque ésta no se funda en la *Atalaya de las Coronicas,* ni en sus vidas inéditas (1444) de San Isidoro y de San Ildefonso, sino en una obra anterior, de índole muy distinta. Nuestras noticias sobre la vida de Martínez de Toledo son muy incompletas. Se supone que nació en Toledo y que estudió en Salamanca; él se dice bachiller: y no sabemos más de ello. Quizá pasó algún tiempo en Aragón, y después en Barcelona; en fecha ignorada llegó a ser arcipreste de Talavera, cuyo cabildo, en los días del arcipreste de Hita, no gozaba de gran reputación por su austeridad. Martínez de Toledo era capellán de don Juan II en 1438; diez años más tarde poseía un importante beneficio en la catedral de Toledo, y además una lucrativa capellanía; se le menciona por última vez a este buen acumulador de cargos, en 3 de Se-

tiembre de 1466; ignoramos las fechas exactas de su nacimiento y de su muerte.

Es conocido principalmente como autor de un libro que escribió en 1438, libro «syn bautismo, sea por nombre llamado *Arcipreste de Talauera* donde quier que fuere leuado.» La posteridad lo arregló de otro modo; seis o siete ediciones del libro han sido publicadas entre 1495 y 1547, y así vemos que en 1498 llevaba por título *El Corbacho;* algunas ediciones se titulan *Tratado contra las mugeres* o *Reprobacion de loco amor;* un título no autorizado, el de *Reprobacion del amor mundano,* frase tomada del primer capítulo de la obra, ha competido con el de *El Corbacho*, pero este último es el que prevaleció hasta 1901, año en que se le restituyó el verdadero rótulo. La popularidad del título *El Corbacho,* ha hecho pensar en una imitación de Boccaccio, que se halla citado dos veces en el texto; pero la semejanza entre *El Corbacho* e *Il Corbaccio* es puramente superficial. Por razones cronológicas, es harto difícil que el arcipreste de Talavera, antes de escribir *El Corbacho*, hubiese leído el *Libre de consells* del valenciano Jaume Roig; pero conocía bien el *Libre de les dones,* escrito en catalán por el franciscano Francesch Eximeniz (murió 1409), obra muy divulgada cuando el joven Martínez de Toledo vivía en Barcelona; y, en efecto, todavía se conserva su ejemplar del *Libre.* Mas, aunque ambas obras se ocupen en un asunto análogo, la manera de tratarlo difiere mucho. Martínez de Toledo comienza por vituperar las flaquezas de ambos sexos, pero abandona pronto esta acusación general para dedicarse a una brillante sarta de invectivas contra las mujeres; verdad es que en la tercera parte vuelve a los hombres, pero a modo de descargo, afectando una imparcialidad que, por lo demás, no puede engañar a nadie. Adivina-

ríase que había leído al arcipreste de Hita, aunque no lo citase dos veces. Las citas no prueban gran cosa, porque Martínez de Toledo menciona también a Sánchez de Vercial, que no ha influído en él para nada. Ambos arciprestes pertenecen a la misma casta de ingenios. Martínez de Toledo no posee la endiablada urbanidad de Ruíz, pero compite con él en malicioso espíritu, en parodia cruel, en intención perversa, y es harto más rico de sarcasmos, adagios y proverbios. La opulencia de su atrabiliario talento suministró por lo menos un pasaje al autor anónimo de la *Celestina;* y aun hoy día, a pesar de su ciego furor, de sus prejuicios, de su dicción a veces embrollada, de su vocabulario extrañamente alambicado, las mortificantes sátiras de este extraordinario arcipreste, despiertan agudamente la curiosidad.

Bachiller fué también, y de él sabemos poca cosa, Alfonso de la Torre, autor de la *Vision deletable de la philosophia e de las otras sçiençias,* tratado compuesto hacia 1440, a ruegos de Juan de Beamonte, prior de la Orden de San Juan de Jerusalén y preceptor del infortunado Carlos de Viana (1421-1461), aquel príncipe tan injustamente maltratado en *El piadoso aragonés* (1635), una de las comedias más flojas que escribió Lope de Vega. Según el título, Alfonso de la Torre (a quien se supone natural de Burgos y agregado al colegio de San Bartolomé de Salamanca en 1437), nos ha de presentar una novela filosófica y alegórica; en realidad, su obra es un tratado a la manera de Boecio, una enciclopedia medieval que apenas trae ninguna idea nueva. Torre no quiere democratizar la prosa, como Martínez de Toledo; permanece fiel a la tradición de sus abuelos, y su libro es precioso como modelo del estilo oficial de aquella época; el autor es erudito, inteligente e ingenioso; su prosa, suelta y vigorosa; es indudablemente

uno de los mejores prosistas del siglo xv. Ticknor ha observado con razón que la obra de Torre no tardó en caer en el olvido: imprimióse una versión italiana en 1556, pero el traductor, Domenico Delfino, la dió a luz como obra original, de tal suerte que más de un siglo después, en 1663, el judío Francisco de Cáceres utilizó esta versión italiana para publicar en Amberes una retraducción en español.

CAPÍTULO VI

Época de Enrique IV y de los Reyes Católicos (1454-1516)

El movimiento literario de la corte de don Juan II, fué continuado fuera de España por los poetas del séquito de Alfonso V de Aragón (1385-1458). Este príncipe, cuya derrota en Ponza (1435) fué lamentada por Santillana, tomó su revancha ocho años más tarde, conquistando á Nápoles en 1443, y allí llegó a ser el protector de numerosos eruditos, entre ellos, de Enea Silvio Piccolómini (1405-1464), más tarde Papa con el nombre de Pío II, autor de la *Historia de duobus amantibus* (1444), novela que no tardó mucho en ser célebre, y de la cual se hizo una admirable versión castellana (impresa en 1496). Los poetas emigrados están representados en el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo, en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), y en una colección impresa con bastante retraso (en 1872): el *Cancionero de Stúñiga*, así llamado porque las dos primeras poesías del volumen pertenecen a Lope de Stúñiga, uno de los caballeros que mantuvieron el *Passo honroso* junto a su romántico primo Suero de Quiñones. El padre de este poeta, Íñigo Ortiz de Stúñiga, era autor de dos composiciones (n.os 418 y 576) de las del *Cancionero de*

Baena; la tradición de la poesía cortesana persiste en el hijo, cuyas ocho poesías son de una ejecución excelente. Juan de Tapia da pruebas de talento y de lisonja, celebrando los encantos de la amada de Alfonso V, Lucrecia Aniano, en torno de la cual se formó un grupito de poetas zalameros. Es de notar que algunos de los poetas que acompañaron a Alfonso V eran catalanes, y que, en el nuevo ambiente italiano, prefirieron el castellano a su lengua materna. Uno de ellos fué Pedro Torrellas (o Torroella), ayo en otro tiempo del príncipe de Viana; Torrellas goza de fama poco merecida, por sus *Coplas de las calidades de las donas,* trece estrofas que suscitaron larga serie de réplicas y contrarréplicas: no es sino una pobre sátira, atiborrada de necios insultos contra las mujeres; un tema escolástico, escrito sin convicción. Torrellas ha querido mostrarse enérgico; no es sino vocinglero, y se desdice en prosa en el *Cancionero* de Herberay. El aragonés Juan de Villalpando ofrece cierto interés histórico: verdad es que no se destaca mucho en el *Cancionero de Stúñiga,* pero en otro lugar escribió cuatro sonetos en versos de arte mayor; estas híbridas composiciones se conservan también en el *Cancionero* de Herberay. El retorno a la alegoría en *La Nao de Amor* de Juan de Dueñas, atestigua la influencia de Dante y de Mena, y el sabor dantesco se observa igualmente en Juan de Andújar, cuyos mejores versos—*Loores al señor Rey don Alfonso*—no figuran, sin embargo, en el *Cancionero de Stúñiga,* sino que fueron recogidos en las *Rimas inéditas del siglo XV,* publicadas por Eugenio de Ochoa. El mejor y más fecundo poeta del grupo hispano-napolitano es Carvajal (o Carvajales), experimentador curioso, que nos ha dejado dos romances firmados con su nombre, y que se ejercitó valerosamente en el verso italiano. Carvajal nació poeta; tiene verdadero

arranque lírico y un acento vibrante y marcial, que contrasta mucho con las insulseces cortesanas de la mayor parte de sus compañeros de Nápoles. Uno de los versificadores de la corte de Alfonso V fué Juan de Valladolid, conocido también con el nombre de Juan Poeta, hijo de un pregonero público: no hay que decir que este pobre hombre, que está más en su puesto entre las obscenidades del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa,* fué excluído de la aristocrática antología de Stúñiga. Aunque es difícil formar juicio acerca de él, porque todas sus obras se han perdido, salvo seis u ocho poesías, parece haber sido un mísero cascarrabias de ínfima mentalidad, que debe lo que queda de su ignominiosa fama a la grosería de sus polémicas con su compadre judío Antón de Montoro y con otros más nobles, como Gómez Manrique, que no dejaron de pagarle en la misma moneda.

Hemos dicho que Juan de Dueñas procede de Mena. Las demasiado célebres *Coplas del Provincial,* dejan muy atrás a las *Coplas de Ay Panadera!* atribuídas sin razón a Mena. Es una sátira política, a la vez que un cruel libelo contra ciertos particulares; figuran allí, con su nombre, lo mismo mujeres que hombres; como en una casa de religión, el supuesto Provincial abre información sobre la conducta de unas y otros; ninguno se libra de ser acusado de los más repugnantes delitos. Es un vergonzoso alarde de difamación o calumnia, cuya expresión alcanza a veces virulencia feliz: su obscena malicia llega casi a disculpar las tentativas que se hicieron para su destrucción. Observemos que Beltrán de la Cueva está citado (copla 4) como «fray duque de Alburquerque», título que no existía antes de 1465; notemos también la alusión a Miguel Lucas de Iranzo (copla 5), como todavía vivo. Ahora bien, este «conde sin condado»

fué asesinado el 22 de Marzo de 1473. Luego la fecha de la redacción debe colocarse entre 1465 y la primavera de 1473. Se ha atribuído el libelo a Rodrigo Cota, a Antón de Montoro, a Hernando del Pulgar y a Diego de Acuña (a quien también se atribuye cierta continuación del *Provincial).* De todos estos candidatos, aquel hacia el cual se inclina la balanza de la probabilidad es Cota: no obstante, quizá no va descaminado el manuscrito de la Academia de la Historia que achaca esa inmundicia á la colaboración de un grupo de maldicientes.

De superior mérito es otra sátira política: las *Coplas de Mingo Revulgo,* que constan de treinta y dos estrofas octosilábicas. También ha sido atribuída a Cota, y con menos motivo todavía a Mena, que había fallecido ocho años antes de la composición de las *Coplas* (1464). Sarmiento, adoptando la indicación de Mariana, pretende que el autor de *Mingo Revulgo* fué Hernando del Pulgar, que lo comentó minuciosamente; pero se funda únicamente en la hipótesis de que «solo el mismo Poeta se pudo comentar a sí mismo con tanta claridad, y no otro alguno». Dos pastores, Mingo Revulgo y Gil Arribato, que respectivamente representan la clase baja y la superior, se encuentran, y discurren acerca de los males sociales. Mingo Revulgo sostiene que la ruina de Esperilla (la pobre España) ha de achacarse al disoluto rey Candaulo (Enrique IV), á la pastora portuguesa (Guiomar de Castro, querida del monarca) y al lobo que devora las ovejas (Beltrán de la Cueva, favorito de Enrique IV). Gil Arribato afirma que hace falta fe; que, si el pueblo sufre tanto, no es sino muy merecidamente, a causa de sus pecados; que vendrán males mayores si no se arrepiente, y acaba loando la *aurea mediocritas* del burgués. El tono de *Mingo Revulgo* es más mesurado, menos personal que el del *Provincial;* las alusiones a Enrique IV y

a sus vicios están veladas, las censuras de los males corrientes son más generales, más discretas; su acento es infinitamente más serio y elevado. *Mingo Revulgo,* escrito en forma de diálogo, pero desprovisto de acción dramática, es algo así como un anticipo de las églogas de Juan del Enzina. En cierto sentido, la importancia de la obra estriba en el hecho de ser la primera de las sátiras positivamente populares. Guardémonos, sin embargo, de decir que sea composición de origen popular: ciertos rasgos eruditos descubren la pluma de un literato que sólo ha aceptado el habla del pueblo a manera de artificio, como una especie de biombo.

Entre los poetas de esta época, ocupa lugar aparte el judío converso ANTON DE MONTORO, *el Ropero de Córdoba* (1404?-1480). Este versátil autor juntó las profesiones de versificador y de ropavejero *(ropero)*, y sus rivales, sacudiéndose sus insolentes ataques, le echaron más de una vez en cara lo humilde de su oficio. Montoro fracasa en los esfuerzos serios, salvo cuando aboga valientemente por la causa de los de su raza, perseguidos y asesinados por un populacho sanguinario. Es friamente prosáico en su poesía sobre los asesinatos cometidos por Fernando Alonso de Córdoba, hermoso tema que inspiró a Lope de Vega la magnífica comedia: *Los Comendadores de Córdoba.* Carece de gusto y de medida; quiere alabar, y adula; pretende lisonjear, y blasfema; su talento está en otra parte. Sus versos picarescos, en especial los dirigidos a Juan de Valladolid, están llenos de una gracia truculenta que nos entretiene tanto como a Santillana; pero es de esos escritores que vale más leer fragmentariamente que por entero. Se sospecha su complicidad en las *Coplas del Provincial,* y se supone que es responsable de dos de las más escandalosas poesías del *Cancionero de obras de burlas provo-*

cantes a risa. Son el *Pleyto del Manto* y una llamada «especulativa obra», de tal obscenidad, que ni siquiera nos atrevemos a citar el título; este último poema, que dice ser obra de Fray Bugeo Montesino, parodia de una manera inmunda las *Trezientas* de Mena. El que se haya pensado de primera intención en Montoro, como posible autor de esta «especulativa obra», es suficiente para señalar la tendencia de su talento; pero justo es reconocer, al par que su baja deshonestidad, su truhanesca chispa.

Es extraño encontrarse con que este ropavejero desvergonzado contó entre sus admiradores a JUAN ALVAREZ GATO (1430?-1496), el caballero madrileño de quien escribía Gómez Manrique que «hablaba perlas y plata». Esto es mucho decir, pero Alvarez Gato es, en efecto, un versificador elegante, del mejor tono. Sus poesías amorosas, matizadas de leve ironía cortesana, denotan una nobleza de sentimientos rara en su época, y la expresión está al nivel de la idea; sus poesías religiosas, pasatiempo de su vejez, carecen de unción, pero aun aquí la perfección formal libra del olvido sus *villancicos* y le coloca entre los mejores predecesores de Juan del Enzina. Su amigo íntimo, HERNAN MEXIA, el *veinticuatro* de Jaén, cobró fama con su poesía sobre *Los defectos de las condiciones de las mugeres;* esta sátira, escrita a imitación de Pero Torrellas, sobrepuja a su modelo en vigor, desenfadada fantasía y malicioso espíritu.

GOMEZ MANRIQUE (1415?-1490?), de ilustre linaje en los fastos hispánicos, intervino, como era natural, en las rebeliones organizadas por la nobleza contra Juan II y Enrique IV. Más positiva distinción alcanzó en las letras. En las composiciones alegóricas, como la *Batalla de Amores,* imita los modelos gallegos; en una ocasión,

llega a contestar en esta lengua a cierto don Alvaro, quizá el Alvaro de Brito, cuyas poesías se leen en el *Cancionero general* de Resende. Gómez Manrique, el último poeta castellano que emplea el gallego, se afilía entonces a la escuela italiana, y no hay que decir que elige la forma alegórica para lamentar la muerte de su tío, que le había iniciado en aquélla, en *El Planto de las virtudes e poesia por el marques de Santillana.* Ha llegado a ser de rigor alabar *El Planto,* pero esta poesía dista mucho de ser uno de los más felices aciertos de su autor; es harto inferior en fuerza patética a los versos acerca de Garcilasso de la Vega, muerto en Baza el año 1455, y no puede compararse, en profunda ternura y expresivo dolor, con los versos que el poeta dirigió a su mujer con motivo de la prematura muerte de dos de sus hijos. Aquí se elevó a una intensidad de penetrante emoción, que no volvió a sentir jamás. No hablemos de las coplas en que escarnece al miserable vagabundo Juan de Valladolid a la manera de Montoro, con tanta brutalidad como éste, pero con menos ingenio. No tenía el don del humor, y su manifiesta preocupación de la forma, atenúa el efecto de sus desagradables bromas. En compensación, su réplica a Torrellas: *Coplas que fizo Mosen Pero Torrellas contra las damas, contradichas por Gomez Manrique,* está inspirada por un caballeresco refinamiento, y encubre amenazadoras indirectas en las *Coplas para el señor Diego Arias de Avila,* inquietante sátira, velada por respetuosas formas.

Sin embargo, Gómez Manrique ha adquirido mayor importancia en otra esfera literaria. El primitivo teatro debió de prolongar su existencia en Castilla mucho después de la redacción del *Auto de los Reyes Magos;* el hecho está demostrado con textos legislativos. En cuanto al Este de la Península, no faltan datos que atestiguan

la existencia de movimiento dramático. Hacia fines del siglo XV, Domingo Mascó escribió *L'hom enamorat y la fembra satisfeta,* tragedia que se ha perdido; consérvase, no obstante, una parte de la traducción de Séneca hecha por Antoni Vilaregut, y el interés popular respecto del teatro se demuestra por la *Representació de la Asumpció de madona Santa María,* obra del siglo XIV, de la cual procede el *Misterio de Elche,* que todavía se representa en este pueblo los días 14 y 15 de Agosto de cada año. No puede racionalmente admitirse una separación absoluta entre las costumbres de la Corona de Aragón y las de Castilla. En ambos reinos, las ceremonias que tenían lugar el día del Corpus, debieron de tomar poco a poco el camino que llevaba finalmente al desarrollo del *auto sacramental.* En las dos comarcas, al decir de Ríos, hubo eruditos que tradujeron las tragedias de Séneca, bajo el reinado de don Juan II. Las crónicas hablan también de los *momos,* que debían de ser danzas o bailes de máscaras, quizá con algunos breves recitados de carácter un tanto dramático. Pero en ninguna parte encontramos huella del teatro popular, que debió de existir de alguna manera subrepticia y oculta, y tampoco tenemos ningún ejemplo de esas otras representaciones más o menos aristocráticas, anteriores a *La representacion del Nacimiento de Nuestro Señor.* Es ésta un pequeño drama litúrgico de 180 versos octosílabos, que Gómez Manrique escribió para ser representado, hacia mediados del siglo XV, en el monasterio de Calabazanos, del cual era superiora su hermana; son interlocutores San José, la Virgen, un ángel, tres pastores, San Gabriel, San Miguel y San Rafael; preséntanle uno por uno al Niño Dios los instrumentos de tortura de la Pasión, terminando todo con una canción de cuna, cantada al tono de una copla popular. De más sencillo artificio

todavía es otra pieza sobre la Pasión: las [*Lamentaciones*] *fechas para Semana Santa,* donde aparecen San Juan, la Virgen y la Magdalena, aunque ésta no interviene en el diálogo; el refrán o *estribillo: ¡Ay dolor!,* con que acaba cada estrofa, indica que esta pieza se destinó al canto, es decir, que los versos eran recitados en tono de salmodía, condición usual de las representaciones al aire libre.

A falta de modelos más antiguos del drama religioso después de la época del *Auto de los Reyes Magos,* estos rudimentarios ensayos de Gómez Manrique tienen, para nosotros, todo el interés de las cosas nuevas. Su importancia histórica sólo está sobrepujada por las dos piezas profanas, una de las cuales fué escrita para conmemorar el nacimiento de un sobrino: nada más sencillo, siete octavas dedicadas al recién nacido por cada una de las virtudes cardinales. No es éste el único *momo* que nos dejó el autor: al mismo género pertenece otra composición que escribió hacia Noviembre de 1467, a instancias de la infanta Isabel, para celebrar el décimocuarto aniversario del natalicio de su hermano Alfonso (1454-1468), pretendiente a la corona de Castilla. La futura Reina Católica desempeñó el papel de una de las Musas, y dió fin a la fiesta recitando la décima que Gómez Manrique había escrito para ella. En suma, presintió los elementos sagrados y profanos del teatro español.

Algo injustamente fué eclipsada su fama por la de su sobrino JORGE MANRIQUE (1440?-1479), guerrero distinguido y partidario de la reina Isabel, heredera de los derechos del infante Alfonso. Murió en un encuentro al pie del castillo de Garci-Muñoz. Poseemos unas cincuenta poesías de Jorge Manrique, la mayor parte de las cuales se hallan recopiladas en el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo; dos de esas compo-

siciones están reproducidas en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), y algunas otras poesías figuran en los *Cancioneros* de Toledo (1527) y Sevilla (1535). Lo mismo que su tío, carecía de humor; los versos que dedica a su suegra son de gracia forzada y casi vulgar; cuando escribe acrósticos amatorios, *esparsas* y *preguntas* en el estilo artificial de su tiempo, se adapta con habilidad a las reglas de estos entretenimientos cortesanos. Da pruebas de cumplida destreza, pero nada más. Tuvo, sin embargo, hacia 1476, un momento glorioso. Las cuarenta estrofas, rotuladas: *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre,* valen más que todos sus restantes escritos juntos, y han determinado para su autor una inmortalidad que, sobreviviendo a todos los caprichos de la moda, parece tan firme como la de Cervantes.

Se ha apuntado la idea de que la elegía de Jorge Manrique (porque incuestionablemente es una elegía sin lágrimas), procede, más o menos directamente, del poema de Abulbekâ Sêlih Ar-Rundi sobre la decadencia del poder musulmán en España (1). Juan Valera, adoptando el mismo metro que Jorge Manrique, consiguió sin duda traducir de un modo tan ingenioso al poeta árabe, que las semejanzas resultan muy notorias; pero no hay prueba ninguna de que Jorge Manrique supiese leer el árabe; tenía modelos más cercanos en Sánchez Talavera y en Santillana; y por último, desde la Biblia hasta nuestros días, abundan en todas las literaturas sublimes lugares comunes sobre la muerte, en tal grado que la hipótesis de un plagio, aunque fuese inconsciente, debe ser resueltamente rechazada. Verdad es que no hay nada ori-

---

(1) Véase Jean-Baptiste-André Grangeret de Lagrange: *Anthologie arabe* (Paris, 1828), pp. 141-149.

ginal en el fondo de las *Coplas:* es, sencillamente, el triunfo del verbo que traduce, de una vez para siempre, los sentimientos dolorosos de la multitud inexpresiva, silenciosa, anonadada. En esta composición única, Jorge Manrique se revela como maestro de la instrumentación lírica: comienza aquélla con movimiento suave, con un lamento solemne sobre la vanidad de las grandezas, sobre la fragilidad de la vida: *tuba mirum spargens sonum.* Después, en tono menor, el poema modula la resignada aceptación de un destino misterioso, terminando con una sinfonía soberbia, en que parecen tomar parte harpas y voces de serafines. Con todo, los últimos versos nos hacen oir la triste y dulce música de la humanidad:

«y avnque la vida murio,
nos dexo harto consuelo
su memoria.»

En otras poesías, Jorge Manrique escribe con amable, ligera, frívola soltura: en las *Coplas* se transfigura y tórnase genial. Camöens las imitó, como puede verse en la *Carta terceira* publicada por Juromenha; Montemôr y Silvestre las glosaron (Montemôr llegó a escribir dos glosas); y Lope de Vega declaró que merecían imprimirse en letras de oro (antojo que ha sido satisfecho recientemente). Fueron traducidas al latín a mediados del siglo XVI, quizá por el humanista Juan Hurtado de Mendoza; veinte años más tarde las puso en música Venegas de Henestrosa, y su feliz suerte ha persistido hasta los tiempo modernos, porque la bella traducción de Longfellow les ha valido millares de admiradores en los países de lengua inglesa.

Junto a estas *Coplas,* las restantes poesías del reinado de Enrique IV han de parecer pálidas y frías.

Mas debemos mencionar a PERO GUILLEN DE SEGOVIA (1413-1474?), que, a pesar de su nombre, era natural de Sevilla. No tuvo suerte durante su vida, ni después de muerto. Comenzó siendo protegido por D. Alvaro de Luna, que murió en el cadalso; pasó de tesorero a casa del arzobispo alquimista Carrillo, que, después de una resistencia tenaz, hubo de rendirse a los Reyes Católicos. A pesar de su puesto en casa de Carrillo, mantuvo siempre buenas relaciones con Gómez Manrique, cuyo discípulo se decía. Aunque sus poesías no sean muchas—apenas unas treinta—no han sido aún recopiladas, y mientras publica el Sr. Lang la edición que prepara, hay que juzgar principalmente a Guillén de Segovia por *Los salmos penitenciales,* traducción en verso de los siete salmos, que se halla en el *Cancionero general.* En este intento de introducir en la literatura castellana un elemento bíblico—intento hecho abortar más tarde por la Inquisición—, hay cierta elevación, y sobre todo un ambiente personal que forzosamente falta en las versiones en prosa, como la traducción de la Biblia hecha anteriormente (1422-1433) por el rabbino Mosé Arragel de Guadalajara. Permanece inédita otra obra de Guillén de Segovia: *La Gaya de Segovia o Silva copiosissima de consonantes para alivio de trobadores.* Es un diccionario de la rima—desgraciadamente mutilado—, compuesto según el modelo del *Libre de concordances* (1371?) de Jacme March.

La prosa está representada por el *Libro de Vida beata* de JUAN DE LUCENA (m. 1506), obra escrita en 1463, e impresa en 1483. El autor, que durante su mansión en Roma entró al servicio de Pío II, no hizo sino adaptar o traducir libremente el *Dialogus de felicitate vitae* (1445) de su contemporáneo Bartolommeo Fazio (m. 1457), uno de los eruditos italianos protegidos por Alfonso V de

Aragón, en Nápoles. Así como Fazio dedica el original a Alfonso VI de Aragón, hijo natural de su antiguo protector, Lucena dirige su arreglo castellano a *su celsitud cesarea* de Enrique IV de Castilla. En este «diálogo moral», los tres interlocutores principales son Santillana, Juan de Mena y Alfonso de Cartagena, obispo de Burgos; el autor mismo no interviene sino en las partes segunda y tercera, y allí habla poco, limitándose a contestar al requerimiento de sus colegas. Discútese la cuestión de la felicidad, llegando a esta conclusión pesimista: que no existe en la tierra, y que sólo se hallará en la beatitud de ultratumba. Lucena no añade nada a las ideas de su predecesor sobre tan discutido tema, pero su elegancia hace interesantes esos lugares comunes. También es lo acabado de la forma, más bien que el fondo, lo que da algún valor a su *Epistola exhortatoria a las letras,* composición de fecha posterior, en la cual dirige flamantes elogios a la reina Isabel, modelo de gobernantes y patrona de la erudición. No nos incumbe juzgar la flexibilidad de este cortesano eclesiástico; solamente nos interesa su estilo, que es excelente.

En este sentido es superior al segoviano DIEGO ENRIQUEZ DEL CASTILLO, capellán y consejero de Enrique IV, cuya *Cronica* escribió. La historia de esta compilación es bastante curiosa. El autor la llevaba al día; cuarenta después de la batalla de Olmedo (20 de Agosto de 1467), en la que el ejército de Enrique IV derrotó al del pretendiente Alfonso, Enríquez del Castillo cayó en poder del enemigo, en Segovia; a pesar del salvo conducto que se le había otorgado, fué detenido y confiscados sus papeles; entre ellos se encontró un relato tan poco lisonjero de la batalla de Olmedo, que el vencido pretendiente amenazó de muerte al cronista. Una versión más extensa de los hechos que la dada por el mismo

Enríquez del Castillo, se encuentra en las *Gesta hispaniensia ex annalibus suorum dierum* de Alfonso de Palencia, cronista del partido opuesto, a quien fué entregado el manuscrito de su rival para que hiciese en él las oportunas alteraciones. Palencia dice que remitió el manuscrito al arzobispo Carrillo (1422-1482), uno de los personajes que peor librados salían del relato de la batalla de Olmedo. Resulta de todo ello que no poseemos la obra de Enríquez del Castillo tal como originalmente la redactó él. Privado de su borrador y de sus notas, confiesa francamente que hubo de confiar en su memoria (por lo menos para reconstituir la historia de los trece primeros años del reinado de Enrique IV); de ahí, sin duda, la penuria de fechas, y las incoherencias que se le pueden achacar. No olvidemos tampoco que una parte de esta crónica fué escrita, y revisada toda esta segunda redacción, bajo el reinado de los monarcas que sucedieron a Enrique IV; es posible que en ciertos lugares el autor haya creido prudente modificar el texto, atenuando los elogios o las censuras de la redacción primitiva. Esta *Historia del rey don Enrique el quarto*, escrita con pomposa corrección y notable abundancia de declamatorios apóstrofes, contiene bastantes sonoras ambigüedades, que producen el efecto de haber sido escogidas para no herir a los partidarios del difunto monarca, ni a los jefes de la triunfante rebelión. Sería excesivo afirmar que Enríquez del Castillo es desleal respecto de su antiguo protector, pero habla algunas veces de él con una neutralidad desconcertadora. Hay que añadir, en justicia, que su timidez no le impedía observar; asi, en el primer capítulo, aquel rey «de quijadas luengas y tendidas a la parte de yuso», de sienes sumidas, gran cazador, verdadero tipo de degenerado, está vigorosamente descrito. Es un retrato cálido, que Hernando del Pulgar ha

calcado en sus *Claros varones de Castilla.* Difícil es decir cuándo se imprimió por vez primera el libro de Enríquez. La edición de 1787, según reza su portada, es la segunda; los bibliógrafos no conocen otra de fecha anterior.

Ninguna afectación de imparcialidad existe en la obra histórica de Alfonso de Palencia (1423-1492) cuyo nombre acaba de ser citado apropósito del confiscado borrador de Enríquez del Castillo. Educado en casa de Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, pasó varios años en Italia, al servicio del cardenal Bessarión (1403?-1472), conociendo allí a Jorge de Trebisonda (1396-1484). Pero no sacó el mejor partido de estas relaciones; evidentemente fué mediano o más bien nulo su conocimiento del griego, porque sus versiones castellanas de Plutarco (1491) y de Josefo (1492) no son sino traducciones de traducciones latinas. Mas llegó a ser un latinista competente, y este conocimiento le fué útil cuando regresó a España. Según la nota final de *La guerra y batalla campal de los perros contra los lobos,* esta obra fué escrita en 1457; la fecha debe de ser inexacta, porque, en el último capítulo — la *despedida de la obra* — el autor enuncia la esperanza de que Enrique IV, «ylustre rey, padre y mantenedor de todas virtudes», le nombre cronista. En efecto, sucedió a Juan de Mena, como cronista y secretario de cartas latinas de Enrique IV, el 6 de Setiembre de 1456. *La guerra y batalla campal de los perros contra los lobos,* data, pues, de 1456; fué escrita primero en latín, y el autor dice que la ha traducido al castellano para ejercitar su pluma en la composición histórica: en efecto, hace un relato alegórico de la batalla de los perros contra los lobos, que igualmente podría ser una lucha entre dos partidos políticos. El estilo, brioso y directo, constituye

su principal atractivo. Es también esto lo que interesa en el *Tratado de la perfeçion del Triunfo militar,* escrito en 1459: aquí sigue habiendo alegoría, pero menos directa, y con recuerdos de viajes que dan relieve a la narración. Aun hay verdaderos chispazos de viril elocuencia en las alabanzas del soldado español, que Palencia pone, con justicia, entre los primeros de Europa: no se trata de vulgar patriotería, sino de la penetrante observación de un hombre que escribía en momentos desgraciados para la historia de su patria, pero que sabía apreciar el valor de sus compatriotas y tenía algo así como la presciencia de las ruidosas victorias del próximo porvenir. El defecto más grave de Palencia es su tendencia a latinizar la construcción. Es defecto muy natural, porque casi puede decirse que pensó en latín; su obra principal está redactada en latín, y quiza en el fondo de su corazón prefería esta lengua a la suya como instrumento de composición histórica. También es posible que creyese tener un público más selecto y más amplio, si redactaba en latín su crónica. Si así fué, se equivocó. No entraba en las miras políticas de Fernando y de Isabel resucitar vergonzosos recuerdos del pasado.

Sólo una pequeña parte de sus *Gesta hispaniensia ex annalibus suorum dierum* ha sido publicada; la obra, en general, permanece inédita. Palencia ha trazado en ella un cuadro de costumbres y de acontecimientos, desde 1440 hasta 1474, que hace pensar en las *Coplas del Provincial.* Habiendo empezado por ser protegido de Enrique IV, pasóse luego al enemigo, encarnizándose contra sus antiguos amigos. Marca con hierro hecho áscua a gran número de importantes personajes; su espíritu de partido es tan evidente, que a la larga resulta inofensivo; su libro acaba por perder el carácter de historia, convirtiéndose en interminable relato de murmuraciones

recogidas por un rencoroso testigo de cargo. Con todo, su lectura es interesante. Los mismos hechos, o poco menos, son narrados casi desde idéntico punto de vista, en cierta crónica castellana de aquel tiempo. Será Palencia su autor? Esto dista mucho de estar demostrado, porque hay notables divergencias entre la crónica latina y la castellana. Á los especialistas incumbe la tarea de determinar con precisión las relaciones entre una y otra. Semejante labor será más facil después de los estudios del Sr. Paz y Mélia, que ha publicado recientemente una traducción española de las *Gesta* y un relato de la guerra de Granada, que alcanza desde 1480 hasta 1489. Palencia se proponía sin duda describir la rendición de Granada, pero la muerte interrumpió su trabajo en Marzo de 1492: débese lamentar tanto más esta interrupción, cuanto que el autor conservó hasta el final de su vida su penetración severa, sus dotes de narrador lozano y mordaz.

Una mano amiga redactó la *Relacion de fechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo,* que se ha atribuído a Diego Gómez, a Pedro de Escavias y, con más probabilidad, a Juan de Olid. La personalidad de este advenedizo fastuoso, no es de las más simpáticas, pero la crónica de sus hechos contiene pintorescos pasajes, que nos inician en la vida contemporánea española.

El mismo año del advenimiento de los Reyes Católicos Fernando e Isabel (1474), se introdujo la imprenta en España. Los bibliógrafos reconocen como primer libro impreso en la Península las *Obres o trobes en lahors de la verge Maria,* colección de versos sagrados que salió de las prensas de Lamberto Palmart en Valencia, el año 1474. Cuarenta y cuatro poetas, la mayor parte catalanes, escribieron en él, empleando el valenciano; no obstante, Francisco de Castelvi, Francisco Barceló, Pedro

de Civillar y un versificador anónimo — *Hum Castelá sens nom* — escribieron en castellano. A partir de 1474, las prensas se multiplican, el movimiento intelectual se acelera, y llegamos al instante en que será preciso despedirnos de la literatura medieval.

Bajo los Reyes Católicos adquirió pleno desarrollo un género nacido con el siglo XV: los romances. Un romance es una composición semi-lírica, semi-narrativa, en versos de diez y seis sílabas, de uniforme asonancia desde el principio hasta el final: tal es, por lo menos, la definición del romance típico, y aunque haya excepciones (romances que cambian de asonancia o que tienen estribillo), éstas son raras entre los verdaderamente viejos. Rechacemos la falsa idea de que los romances viejos se componían de versos de ocho sílabas asonantados de dos en dos: tal ocurre en composiciones modernas y artísticas, pero no en los romances de inspiración popular.

¿En qué tiempo aparecieron los primeros romances? Los hubo—decíase antes—desde que estuvo formado el idioma; del siglo XII—se rectificó luego—datan los más antiguos. Y así se continuó, rebajando progresivamente la antigüedad de esos pequeños poemas. El Sr. Menéndez Pidal formuló no ha mucho una teoría que resolvía todos los problemas relativos a los romances. Los *cantares de gesta,* que, originariamente, eran compuestos para la aristocracia, pasaron, en la época de su decadencia, de los castillos a la plaza pública: el recitado de esos largos poemas entusiasmó de tal suerte al pueblo, que éste, reteniendo algunos trozos de las epopeyas recitadas ante él por los juglares, creó espontánea y colectivamente los romances. Esta metamórfosis comenzó a realizarse a principios del siglo XIV, y los más

antiguos romances no son otra cosa que fragmentos, más o menos modificados, de las últimas canciones de gesta. No conocemos el texto de esos romances primitivos, que, transmitidos por la tradición oral, experimentaron incesantes alteraciones hasta el momento en que se fijaron por medio de la imprenta. A la vez que se realizaba esta formación popular, o poco después—este punto queda sin resolver—los juglares se dedicaron también a componer romances, y la vida heróica contemporánea era poetizada por los mismos combatientes en los romances *fronterizos.*

Sin el menor miramiento con teoría tan excesivamente ingeniosa, el Sr. Foulché-Delbosc ha probado con claridad que ninguna de esas afirmaciones estaba demostrada; especialmente ha hecho resaltar cuan inverisimil es la hipótesis de la creación de los romances por una *colectividad,* y, en cuanto a los fronterizos, ha recordado, no sin cierta ironía, que para que un romance pueda ser contemporáneo de un acontecimiento, es preciso ante todo que este último haya ocurrido; ahora bien, los tres romances fronterizos escogidos como ejemplos por el Sr. Menéndez Pidal, celebran hechos imaginarios. Sin duda es prematuro, como hace notar el Sr. Foulché-Delbosc, pretender formular actualmente una clasificación cronológica de los romances; resulta que los romances aparecen, no a principios del siglo XIV, sino hacia el año 1400, y nada autoriza para pensar que la forma bajo la cual han llegado a nosotros, difiera notablemente de la primitiva. Algunos romances se han inspirado evidentemente en los poemas épicos de la decadencia, pero no está demostrado en modo ninguno que esos romances sean los más antiguos, y es de todo punto inverisimil que un *cantar de gesta* se transforme en romance por medio de la transmisión oral.

Hacia mediados del siglo xv, vemos que el marqués de Santillana, en su célebre carta a don Pedro, condestable de Portugal, habla desdeñosamente de aquellos «que sin ningun orden, regla nin cuento, façen estos *romançes* e *cantares*, de que las gentes de baxa e servil condicion se alegran». En esta época, nadie juzgaba que semejantes producciones plebeyas fuesen dignas de transcribirse en costosa vitela; el hecho es que, aun cuando la tradición oral nos haya transmitido algunos, la mayor parte de los antiguos romances debe su conservación al feliz descubrimiento de la imprenta.

Una de las causas que hacen muy difícil toda investigación relativa a los orígenes del *Romancero*, es el carácter anónimo de casi todos los romances. Los tres más antiguos que llevan nombre de autor, son de Rodríguez de la Cámara, y datan aproximadamente de 1440; pero quizá Rodríguez de la Cámara se limitó a refundirlos. Otros dos están atribuídos a Carvajal (o Carvajales) en el *Cancionero de Stúñiga,* y una de las composiciones del mismo Carvajal, poeta de la corte napolitana de Alfonso V de Aragón:—*Retrayda esta la reyna*—fué escrita en 1442. Otro romance:—*Alburquerque, Alburquerque*—es, o puede ser, muy poco posterior al hecho conmemorado, el sitio de esta villa por Juan II y Alvaro de Luna en 1430; pero es prudente desconfiar: los acontecimientos, aun los más indiscutiblemente históricos, han esperado a menudo largos años el poema que había de inmortalizarlos. El número de romances que pueden ser fechados con alguna precisión, es muy corto. El *Cancionero espiritual* (1508) de Fray Ambrosio Montesino, trae un romance sobre la muerte (en 1491) de Alfonso de Portugal, yerno de los Reyes Católicos; este romance ha de colocarse, pues, entre 1491 y 1508, pero semejante aproximación, posible a veces en tiempo de la imprenta,

es prácticamente inverisimil a principios del siglo xv. Tenemos, de trecho en trecho, algunos puntos de apoyo: en tal o cual lugar se citan romances, pero sólo los primeros versos. Si se exceptúan los romances antes mencionados (atribuídos a Rodríguez de la Cámara y a Carvajal), que poseemos en dos manuscritos del siglo xv, los textos más antiguos de romances se hallan en el *Cancionero* de Fernández de Costantina (principios del siglo XVI), en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511), y en los numerosos *pliegos sueltos* u hojas volantes impresas sin fecha durante la primera mitad del siglo XVI (1). Las primeras colecciones especiales son dos ediciones de Amberes (una sin fecha, otra de 1550) del *Cancionero de romances* publicado por Martín Nucio, y la *Silva de romances* de Esteban de Nágera, impresa en Zaragoza en 1550. En este mismo año 1550, Alonso de Fuentes publicó en Sevilla sus *Quarenta cantos de diversas y peregrinas historias,* y un *Romancero* de Lorenzo de Sepúlveda vió la luz en Amberes, el año 1551. Aunque Fuentes y Sepúlveda pretenden reproducir la tosquedad, el tono y la métrica de los romances *viejos,* las poesías de sus colecciones son imitaciones más o menos acabadas, compuestas por eruditos o por hombres de mundo literatos, como el amigo de Sepúlveda, aquel diestro y misterioso «Caballero Cesareo» que hipotéticamente se dice ser Pero Mexía, agregado a la corte de Carlos V. Estos autores hallaban sus asuntos en las crónicas, y ninguna relación tenían con la musa

(1) El Sr. Abraham Danon ha recogido entre los judíos de Oriente algunos *romances* antiguos: véase la *Revue des Études juives,* t. XXXII (1896), pp. 102-123 y 263-275; t. XXXIII (1896), páginas 122-139 y 255-268, y la *Revue hispanique* (1903), t. X, páginas 594-606.

popular. En cuanto al célebre *Romancero general* (1600-1605, y además 1604-1614), cuyas diversas partes habían ya salido a luz aisladamente, es todo lo contrario de una colección de romances viejos o de romances de carácter popular; no se encuentran en él sino poesías de refinados artistas del siglo XVI, romances de poetas profesionales, a veces admirables, sin duda, pero a los cuales falta el potente soplo heróico que constituye la característica de los romances del período primitivo. De estos últimos, y sólo de éstos, nos ocuparemos aquí.

Dejando a un lado toda clasificación, específica o cronológica, que pueda dar lugar a discusión o controversia, nos atendremos a la clasificación por ciclos o por asuntos, y seguiremos la adoptada por Menéndez y Pelayo. Téngase en cuenta, para evitar cualquier error, que, en los párrafos siguientes, la palabra «viejo», aplicada a los romances, no puede referirse a ninguna época anterior al siglo XV.

1. De los romances sobre el rey don Rodrigo y la pérdida de España, Wolf admitió como viejos seis; sin embargo, los seis están fundados en la *Coronica Sarrazyna* de Pedro de Corral, escrita hacia 1443, y son todos del siglo XVI. Dos de las composiciones de este grupo, han tenido éxito: todo el mundo conoce (1) la frase del *Despues que el rey don Rodrigo,* citada por Cervantes *(Don Quijote,* II, cap. XXXVI), y *Las huestes de don Rodrigo* está representado en el cuarto acto del *Count*

---

(1) El Sr. Antonio Restori hace notar *(Zeitschrift für romanische Philologie,* 1902, t. XXVI, p. 488) la semejanza entre esta leyenda de la penitencia de Rodrigo y la leyenda de Carlomagno, que fué castigado de la misma manera: véase Léon Gautier: *Les Épopées françaises* (Paris, 1878-1892), t. III, p. 784.

Julian de Landor, así como en la *Bataille perdue (Les Orientales,* XVI) de Víctor Hugo:

«Hier j'avais des châteaux: j'avais de belles villes...»

¿De dónde proceden las múltiples versiones de la leyenda de don Rodrigo que se han extendido por las literaturas castellana y extranjera? No de los romances, sino de la *Historia verdadera del rey don Rodrigo* (1589? o 1592), mistificación debida al morisco Miguel de Luna, que atribuyó su superchería a un fantástico moro llamado Abulcacim Tarif Abentarique.

2. De los cuarenta y seis romances sobre Bernardo del Carpio, sólo uno es realmente viejo: el *Con cartas y mensajeros,* bello ejemplo del género. Hay que desechar tres interesantes romances que en otro tiempo se consideraron viejos, pero que no son sino arreglos versificados de la *Cronica general:* trátase de: *En corte del casto Alfonso, Andados treinta y seis años* y *En gran pesar y tristeza.* Debe renunciarse a la idea de tener por viejo a: *Por las riberas de Arlanza:* hállase por vez primera en la *Rosa española* (1573) de Timoneda, que quizá es su autor. Bernardo del Carpio no ha sido afortunado con los *romancistas;* ha tenido que esperar hasta 1614, año en que salió a luz *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles,* de Bernardo de Balbuena.

3. El más conocido de los romances sobre Fernán González y sus sucesores, es quizá: *Juramento llevan hecho;* no se encuentra antes de 1604; su traza revela origen artístico, y nada se opone a que sea de Lope de Vega, que cita algunos de sus versos en su mediana comedia: *La libertad de Castilla.* Durán creía viejo el terrible romance sobre Garci Fernández y su adúltera mujer doña Argentina; nos referimos a *Castilla estaba muy*

triste, composición escrita a mediados del siglo XVI por Lorenzo de Sepúlveda. Los únicos romances verdaderamente viejos de este ciclo son: el notable *Castellanos y leoneses,* derivado, como demostró el Sr. Menéndez Pidal, de la Crónica de 1344, la cual, a su vez, se funda parcialmente en un cantar de gesta perdido; el bello fragmento que comienza: *Buen conde Fernan Gonzalez,* descendiente tal vez de aquel perdido cantar; y unos doce versos: *Por los palacios del rey,* que forman parte de una poesía popular aún en Asturias con el título de *La peregrina* (1).

4. La sombría leyenda de los infantes de Lara dió lugar a un antiguo cantar de gesta, refundido en la *Cronica general;* a un segundo cantar, compuesto entre la compilación de la primera *Cronica general* y la de la Crónica de 1344; y quizá también a un tercer cantar perdido, de fecha posterior. Del segundo de dichos cantares, procede la mayor parte de los romances viejos que tratan de los Infantes de Lara. Hay que excluir *Quien es aquel caballero?* y *Cansados de pelear,* que Wolf admitió como viejos, porque esas dos sorprendentes poesías son, según algunos, del «Caballero Cesareo», aquel incógnito señor que contribuyó a la colección de Sepúlveda, guardando el anónimo por creerse reservado «para mayores cosas», según su ingenua declaración. Este ciclo es bastante rico para no necesitar de ellos, pues contiene romances viejos tan hermosos como *A Calatrava la vieja* y su refundición *Ay Dios, que buen caballero,* que se cree ser remedo del hipotético tercer cantar señalado más

(1) El romance comienza: *En la ciudad de Leon,* pero el fragmento referente a la historia del conde de Castilla, libertado por los esfuerzos de su mujer, empieza sólo en el verso noveno: *Por los palacios del rey.*

arriba; *Ya se salen de Castilla,* derivado del segundo cantar, que también es fuente del brioso: *Pártese el moro Alicante* y del célebre *A cazar va don Rodrigo,* tan valientemente transformado por Víctor Hugo *(Les Orientales,* XXX):

«Don Rodrigue est à la chasse,
Sans épée et sans cuirasse,
Un jour d'été vers midi.....»

Les Orientales se publicaron en 1829: cinco años después, la leyenda de los Infantes de Lara hízose popular en España mediante *El Moro expósito* (1834) del duque de Rivas, que se convirtió al romanticismo durante su destierro en Malta.

5. El Sr. Menéndez Pidal ha probado que los compiladores de la *Cronica general* utilizaron, no el *Poema del Cid,* sino una versión posterior que, desde el verso 1.251 hasta el final, difería notablemente del *Poema;* la *Cronica* de 1344 inserta algunos fragmentos de un cantar de gesta sobre la partición de los reinos de Fernando el Magno (1), y un pasaje de otro cantar sobre el sitio de Zamora. Esos tres cantares, y el *Rodrigo,* son las más antiguas fuentes de los romances sobre el Cid; los pocos romances derivados del *Poema,* son refundiciones modernas y carecen de atractivo. Los poemas de este ciclo han sido juzgados de muy vario modo: Hegel los estimó como «un collar de perlas»; Southey juzgaba que este collar se componía de piedras menos deslum-

(1) El Sr. Baist, sin embargo, no admite la existencia de un *Cantar del rey don Fernando:* según él, no se trata más que del romance que empieza: *Doliente estaba, doliente;* véase el *Grundriss der romanischen Philologie,* t. II, II, p. 298, *n.* 3.

bradoras. La misma divergencia de opiniones existe en cuanto a la fecha de estos romances, que Hegel y Southey consideraban ambos muy antiguos. De los doscientos cinco romances de la colección de la Sra. Michaëlis de Vasconcellos, Wolf admite cuarenta como de respetable antigüedad: realmente, apenas hay una docena que daten del siglo XV. Algunos de los más conocidos son indiscutiblemente modernos: *Victorioso vuelve el Cid,* que aparece en el *Romancero general; Afuera, afuera, Rodrigo,* demasiado ingenioso para pertenecer a un poeta popular; *Ese buen Diego Lainez,* del cual no existe huella ninguna antes de la *Rosa española* (1573) de Timoneda; quizá hasta el vibrante *En las almenas de Toro,* que Milá y Fontanals, excelente juez en estas materias, consideró como poesía artística del siglo XVI. Por lo demás, no hay duda ninguna en cuanto a la antigüedad de *Helo, helo, por do viene,* de origen desconocido; de *Doliente estaba, doliente,* fragmento de uno de los cantares de gesta ya señalados; de *Riberas del Duero arriba;* de *Por aquel postigo viejo,* y de *Ya cabalga Diego Ordoñez.* Añadamos tres poesías que, derivándose de un texto perdido, en estrecha conexión con el *Rodrigo,* tratan de idéntico asunto: *Cada dia que amanece; En Burgos está el buen rey,* y *Dia era de los Reyes.* Terminemos la lista con el maravilloso *Cabalga Diego Lainez,* original de *L'Accident de don Iñigo,* de Leconte de Lisle, que interpoló en *Ximena* algunos versos del *Dia era de los Reyes.* El célebre poeta francés no fué siempre afortunado en su elección: *Ximena* se basa en *Sentado está el señor rey,* composición tardía, impresa en el *Romancero del Cid* (1612), de Juan de Escobar, y, para su interpolación, Leconte de Lisle tomó desdichadamente del *Dia era de los Reyes,* aquel pasaje tan fuera de lugar: *Con mancilla vivo, rey,* que entró en el ro-

mance por contaminación de *A Calatrava la vieja.* En *La Tête du comte,* siguió a *Llorando Diego Lainez,* que igualmente se encuentra en la colección de Escobar. En este caso, la copia hace olvidar el original, lo cual acontece también con *Le Cid et le Juif,* de Teófilo Gautier, poesía fundada en un romance de Sepúlveda: *En sant Pedro de Cardeña.*

6. Los romances verdaderamente interesantes que tratan de diversos episodios de la historia de Castilla, son poco numerosos en cuanto al período anterior al advenimiento de Pedro el Cruel. No sería difícil extremar el valor poético de un romance como *Alabóse el conde Velez; Yo salí de la mi tierra,* atribuído absurdamente a Alfonso el Sabio, es con seguridad viejo, porque aparece citado en 1454; poco más o menos de la misma fecha debe de ser *Valasme, nuestra señora,* enérgica poesía que tiene por asunto el emplazamiento de Fernando IV por sus víctimas los Carvajales, para comparecer en el término de treinta días ante el Tribunal de Dios.

El sagaz Milá y Fontanals hizo notar que la mayor parte de los romances relativos a don Pedro el Cruel, como quiera que son desfavorables al rey, no pudieron cantarse públicamente en vida del monarca. Posible excepción es *Entre las gentes se dice,* calumnia versificada para disculpar a don Pedro; no puede pensarse, sin embargo, en considerar este romance como composición contemporánea, pero sin duda es antiguo, y quizá de inspiración popular. Los demás romances de este grupo son más bien poesías eruditas, fundadas en la crónica de López de Ayala, pero reconozcamos que algunos de estos romances artísticos ofrecen verdadero interés literario. Esto era lo que pensaba Leconte de Lisle, que ha desarrollado el siniestro contenido de *Yo me estaba allá en Coimbra,* y el de aquel otro enternecedor ro-

mance *Doña María de Padilla;* es muy de lamentar que se fijase en *Dia fue muy aciago,* impreso en la coleccion de Sepúlveda, en vez de traducir el magnífico romance que empieza: *A los pies de don Enrique,* con su doble obsesionante estribillo, donde se combinan el alborozado repicar del vencedor fratricida con el doblar lastimero del caído tirano. Como poesía, esta composición moderna es infinitamente superior a *En Arjona estaba el duque,* romance que, si hemos de dar crédito a una referencia del *Cancionero general* (n.º 213), fué diputado por viejo a principios del siglo XVI. Ahora se tiende a atribuirlo al reinado de don Juan II, lo que nada tiene de inverisímil; pero en estas cuestiones cronológicas se impone la mayor prudencia. Recordemos que Durán, avispado perito, consideraba viejo el romance *Si el caballo vos han muerto;* a pesar de ello, está demostrado que su autor fué Alonso Hurtado de Velarde (m. 1638), mediano dramaturgo del siglo XVII. En compensación, se percibe un último hálito de poesía popular en *Villanueva, Villanueva,* lamentación por la inesperada muerte (en 1497) del infante don Juan, heredero de los Reyes Católicos.

8. Entre los romances fronterizos, interesante grupo que corresponde a las *border-ballads* inglesas, pueden citarse: *Moricos, los mis moricos,* donde se trata del sitio de Baeza en 1407; el brillante y pintoresco *Reduan, bien se te acuerda,* que Pérez de Hita calificó de viejo cuando escribió su novela histórica en 1595; *De Antequera partió el moro,* compuesto en una época en que estaba reciente el recuerdo de la victoria de Mayo de 1424; *Abenamar, Abenamar,* atribuído (a lo menos en parte) a un *moro latinado,* composición de la cual el lector francés puede encontrar algunos versos—desdichadamente traducidos, por cierto —en las *Aventures du dernier Aben-*

cerage de Chateaubriand; *Alora, la bien cercada,* que es colocado en época poco posterior al sitio de 1436; el suelto y marcial *Alla en Granada la rica,* que se cree, aproximadamente, contemporáneo de la batalla de los Alporchones (1452), celebrada en la poesía; y uno muy citado: *Jugando estaba el rey moro,* compuesto poco después de 1460. *Paseabase el rey moro,* donde se deplora la toma de Alhama (28 de Febrero de 1452), es para despertar excepcional interés, si acierta Pérez de Hita al afirmar que ese romance procede de un original arábigo; el hecho no es inadmisible, y en todo caso el romance se distingue por su dicción movida y animada, cualidades de que no da sino pálida idea la versión de Byron. *Ay Dios, que buen caballero!* es el primero y también el mejor de la larga serie de romances compuestos sobre Rodrigo Girón, original personaje que fué a los doce años maestre de la Orden de Calatrava y que murió prematuramente en el sitio de Loja (1482). Alonso de Aguilar, que acabó con gallardía en el campo de batalla, es cantado en *Ay, Sierra Bermeja!,* del cual hay versión posterior: *Rio verde, rio verde,* traducida por el famoso Thomas Percy (1729-1811), primer erudito inglés que se interesó seriamente por la poesía popular.

9. Sólo un instante nos detendremos en el grupo de romances que se refieren a los acontecimientos históricos ocurridos fuera de Castilla. El más importante de ellos es sin duda: *Miraba de Campo Viejo,* que hipotéticamente se atribuye a un soldado que sirvió en Nápoles bajo Alfonso V de Aragón; debe de ser poco más o menos de la misma fecha que el romance (ya indicado) compuesto por Carvajal (o Carvajales). Y pues hablamos de *Miraba de Campo Viejo,* composición impregnada de melancólica belleza, observemos de pasada que existe de él una perfecta traducción, demasiado olvida-

da, de Frere, aquel ingenioso y erudito embajador retirado, que transmitió al duque de Rivas su entusiasmo por los monumentos literarios de la España medieval.

10. Aunque, gracias a Cervantes, que les era muy aficionado, algunos de los numerosos romances correspondientes al ciclo carolingio han llegado a ser célebres, apenas media docena de ellos nos interesan en concepto de viejos. En tal categoría ha de ponerse *Media noche era por filo* o *El Conde Claros,* que se atribuye al reinado de don Juan II: sea cualquiera su fecha, es una pequeña obra maestra de inmoralidad inofensiva, optimista y alegre. Vienen luego cuatro romances relativos a la batalla de Roncesvalles: *Domingo era de Ramos,* fragmento épico del cual encontró Menendez y Pelayo uno de los fragmentos que se consideraban irremisiblemente perdidos; *En Paris está doña Alda,* composición dramática no indigna de codearse con el pasaje de la *Chanson de Roland* (vv. 3705-3722) en que está inspirada; *Mala la vistes, franceses,* que todo el mundo cita, sustituyendo la variante consignada por Cervantes *(Don Quijote,* II, cap. IX); y *Por la matanza va el viejo,* que tiene alguna relación, según Menéndez y Pelayo, con el llamado «fragmento de La Haya» (1) (prosificación de un poema latino sobre cierta guerra de Carlo-

(1) Este fragmento, encontrado en La Haya e impreso primeramente por Georg Heinrich Pertz *(Monumenta Germaniae historica: Scriptores,* t. III, pp. 708-710 *n.),* fué reproducido por Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne* (Paris, 1865), pp. 465-468. El Sr. Hermann Suchier lo ha reimpreso, con reproducción del texto en facsímile y un comentario donde combate la teoría de Gaston Paris en cuanto al asunto de la canción de gesta representada por la refundición latina: véanse *Les Narbonnais* (Paris, 1898, Société des anciens textes français), t. II, pp. LXXIV-LXXXIII, 167-183.

magno con los mulsumanes). Poco más o menos de la misma época es *Arriba, canes, arriba!* o *La Julianesa*, fragmento de hermosa bizarría, superior en todos conceptos a lo que se encuentra en los romances sobre Gaiferos: el bárbaro y casi repugnante *Estabase la condesa; Vamonos, dijo mi tio,* que ofrece puntos de semejanza con la leyenda de Garci Fernández que Southey versificó en inglés; y *Asentado está Gaiferos,* donde Wolf descubrió una deformada reminiscencia de *Ami et Amile.* Recordemos que la historia de *Asentado está Gaiferos* es representada por los muñecos de Maese Pedro en *Don Quijote* (II, cap. XXVI), y que Cervantes cita allí un verso de un romance sobre el mismo tema: *Oyd, señor don Gaiferos!,* compuesto por su contemporáneo el dramaturgo Miguel Sánchez. En el grupo afín de los romances en que figura Valdovinos: *Nuño Vero, Nuño Vero,* y *Tan clara hacía la luna,* se observan relaciones con la *Chanson de Saisnes* de Jean Bodel d'Arras. También es Cervantes quien, citando *De Mantua salió el marqués (Don Quijote,* I, cap. V), ha contribuído a acrecentar la popularidad de los romances concernientes al marqués de Mántua (reencarnación castellana de Oger le Danois); y no nos sorprendamos de que el aldeano de la novela comprendiese las alusiones literarias del apaleado caballero. Según Bernal Díaz del Castillo *(Historia verdadera,* cap. XXXVI), los soldados de Cortés citaban textualmente los romances relativos a Montesinos. Si Cervantes no hace otro tanto, por lo menos ha sacado partido de esta serie, y se indemniza con el inmediato grupo de romances sobre Durandarte, haciendo recitar al encantado héroe *(Don Quijote,* II, cap. XXIII) una adaptación de algunos versos del célebre *O Belerma!, o Belerma!,* tan exquisitamente parodiado por Góngora. Notemos el brusco y nervioso *De*

Mérida sale el palmero, y *Helo, helo por do viene,* con su deslumbradora descripción del vengador venablo, mojado en la sangre de un dragón. Por último debemos citar *Por las sierras de Moncayo,* poesía de singular brío que Menéndez y Pelayo, contra la opinión de Wolf, refiere al ciclo carolingio.

11. Las leyendas artúricas se divulgaron en España más tarde que en otras regiones, y no es extraño que sólo haya tres romances viejos de este ciclo, dos de los cuales se refieren a Lanzarote. El mejor conocido es, sin disputa: *Nunca fuera caballero,* parodiado por don Quijote (I, cap. II) cuando las mozas de la venta le ayudan a quitarse la armadura; se sospecha que existen relaciones entre este romance y el *Roman de la Charrette.* En *Ferido está don Tristan,* se percibe el lejano eco de un cuento de amor que sufrió bastantes modificaciones al castellanizarse. Ninguna duda puede caber en cuanto a la antigüedad de *Tres hijuelos habia el rey,* que ya califica de viejo el gran humanista Antonio de Lebrixa en su *Gramática... sobre la lengua castellana* (1492). Esta graciosa poesía, utilizada con dudoso gusto por Calderón en su burlesco *Céfalo y Procris,* procede del *Lancelot et le cerf au pied blanc,* cuyo original francés está representado por el tercer libro del *Lancelot* neerlandés.

12. En cuanto a los romances novelescos y caballerescos *sueltos,* difícil es presumir sus fechas. Provisionalmente, señálanse como viejos el fragmentario *Mis arreos son las armas,* que el ventero conocía tan bien como don Quijote (I, cap. II); *A cazar va el caballero*—el romance *de la Infantina*—ejemplo casi único de la introducción de las hadas; *A caza iban, a caza,* que figura como tradicional en los primeros pliegos sueltos; los romances sobre la adúltera castigada: *Blanca sois, señora*

mia, y *Ay cuan linda eres, Alba!,* a los cuales, según Menéndez y Pelayo, debe agregarse *Rosa fresca, rosa fresca; La bella mal maridada,* glosado por Gil Vicente, Castillejo y Montemôr, y de deliciosa belleza, aun en la forma algo modernizada bajo la cual ha llegado a nosotros; *Fonte-frida, fonte-frida,* maravilla de gracia y de ternura; y *El Conde Alarcos,* cuya magia misteriosa se hace notar a través de la refundición de Longfellow. Queda, finalmente, la joyita: *Yo me era mora Morayma,* versión libre, según parece, de un original arábigo, y análogo, por lo tanto, a *Paseábase el rey moro* y a *Abenamar, Abenamar.* Así termina esta abreviada lista de los más notables romances viejos, con un modelo especialmente interesante de un género de poesía que alcanzó su más alto desarrollo en España, donde todavía conserva gran parte de su secular boga.

Obsérvase la intención de adaptar las formas populares a fines piadosos en la *Vita Christi por coplas* (1482), del franciscano Fray ÍÑIGO DE MENDOZA, a quien algunos chinchorreros acusaban de demasiado galante para ser religioso. Estas habladurías se hallan contradichas por el favor que le dispensaba la reina Isabel, austera moralista, y están en completa oposición con la franca y espontánea piedad del *Cancionero* de Fray Iñigo. A juzgar por la *Vita Christi,* poema en quintillas dobles que acaba en la degollación de los Inocentes, el autor tenía una vena de punzante sátira que debió de acarrearle enemistades. Obsérvase también allí una escena algo dramática que se anticipa a las piezas de Navidad de Juan del Enzina; pero el rasgo saliente de la *Vita Christi* consiste en trasladar al género elevado y religioso aquellos romances que Santillana, menos de treinta años antes, había execrado como adecuados únicamente

para alegrar a las gentes «de baxa e servil condiçion». Bienquisto en la corte, amigo y en cierto modo discípulo de un tan gran señor como Gómez Manrique, Fray Iñigo de Mendoza, como lo indica su manera, conserva simpatía en su interior hacia aquellos menospreciados cantares, y este elemento es precisamente el que infunde vida a su obra.

Otro tanto puede decirse de las poesías de su colega el franciscano Fray AMBROSIO MONTESINO, del cual poco sabemos, como no sea que la reina Isabel le protegía y que más tarde fué nombrado obispo de Cerdeña (1). Era un buen traductor. En su tiempo estimaban mucho su *Vita Christi cartuxano* (1502-1503), versión de la obra de Ludolfo de Sajonia, que Santa Teresa recomendaba a sus monjas en el *Libro de las Constituciones*. Otra traducción de los evangelios, epístolas, lecciones y profecías de la misa—traducción rehecha (1512) por Montesino con arreglo a una versión anterior—ha sido ponderada por Mayáns como monumento de la pura lengua española: es de lamentar que el benedictino Román de Vallezillo se creyese en el caso de modernizar el estilo al reimprimirla en 1585. Sin embargo, no como prosista, sino como poeta, ocupa Montesino un modesto rincón en la historia literaria. En su *Cancionero de diuersas obras de nueuo trobadas* (1508), al mismo tiempo

---

(1) En la portada de la edición de su *Cancionero* publicada en Toledo en 1527, Montesino es llamado «obispo de Cerdeña». Es poco probable que sólo hubiese en Cerdeña un obispo, e ignoramos cuál fué la sede que ocupó Montesino. Por lo demás, no figura en la *Series Episcoporum* (Ratisbonae, 1873) de Pío Bonifacio Gams, a menos que sea el Ambrosio (1511) mencionado entre los cinco «episcopi (sedium ignotarum)», al final de la lista de los obispos de Cerdeña.

que importa en España un soplo del realismo italiano que aprendió de Jacopone da Todi, otorga derecho de entrada a las formas de la poesía popular. Pasa por ser autor de un romance sobre la muerte del infante Alfonso de Portugal (m. 1491), yerno de los Reyes Católicos: *Hablando estaua la reyna,* del cual halló Gaston Paris una copia anónima incompleta en un manuscrito francés contemporáneo. ¿Qué pensar de esto? ¿Será verdaderamente Montesino el autor de este romance, o no habrá hecho otra cosa que adaptar una canción popular? No es inverisimil esta última hipótesis, porque Montesino arregló muchas veces las obras agenas, dándoles un matiz piadoso; observemos, por ejemplo, sus tres distintas refundiciones de *Por las sierras de Madrid,* uno de los más célebres *villancicos* de entonces (1). Sea como quiera lo que haya de cierto respecto de *Hablando estaua la reyna* (que en la versión anónima comienza con el estribillo: *Ay, ay, ay, que fuertes penas),* Montesino es incuestionablemente autor de romances sobre San Francisco de Asís (excelente ejemplo del género), sobre la Hostia sacramental, sobre el dolor de la Santa Virgen al enterarse de la prisión de su Hijo, sobre San Juan Bautista, y sobre las llagas del Salvador. Sábese que, por mandado de un superior poco artista, Montesino escribió un cantar de Navidad, ajustado al tono del extravagante villancico:

«La zorrilla con el gato
Zangorromango.»

No hay sino hojear el *Cancionero musical de los si-*

---

(1) El compositor Francisco Peñalosa (1470?-1538?) arregló *Por las sierras de Madrid* para ser cantado a seis voces; es el ejemplo más antiguo de lo que se llamaba una *ensalada.*

glos XV y XVI de Asenjo Barbieri, para convencerse de que Montesino cedió demasiado pronto a semejantes peticiones. Esta necesidad de ajustarse a melodías ya dadas, unida a su inclinación a componer parodias devotas, produce a veces efectos algo desmañados. Pero, a pesar de tales faltas, Montesino despliega una diestra sencillez al adaptar sus arrebatos místicos al habla popular.

También se observa desigualdad en el cartujo JUAN DE PADILLA (1468-1522?), que, según se afirma, comenzó escribiendo *El Laberinto del duque de Cadiz con Rodrigo Ponce de Leon* (1493). No se conoce hoy ejemplar ninguno de esta obra, que, a juzgar por el título y por las tendencias que en otras manifiesta el autor, era quizá una imitación del *Laberinto* de Mena. Miguel del Riego, admirador indiscreto que reimprimió buena parte de la obra de Padilla en 1841-1842, le ha perjudicado llamándole «el Homero y el Dante español». Como es fácil sospechar, Padilla no se parece en nada a Homero, y aunque imita al Dante, el paralelo no es por esto menos insostenible. En el *Retablo del cartuxo sobre la vida de nuestro redenptor Jesu Christo* (1516), poema que figuraba en la biblioteca del padre de Santa Teresa, Padilla cuenta algo secamente la vida del Salvador; su éxito se explica mejor por el asunto que por la manera según la cual está narrado. *Los doze triunphos de los doze Apostoles* (1521), escritos, como el *Retablo,* en versos de arte mayor, son una pretenciosa y complicada alegoría, en que el sol es Cristo, y los doce signos del zodiaco los apóstoles; tan pronto nos lleva el poeta, guiado por San Pablo, a través del infierno y del purgatorio, como le acompañamos al país en que los apóstoles predicaron el evangelio. Eso era demasiado embrollado y demasiado artificioso aun para el público

de una época en que la forma alegórica estaba de moda todavía, y contadas veces se han reimpreso *Los doze triunphos.* Compréndese bien: hay trozos harto largos, bruscas trasposiciones del tono grandilocuente al familiar, dicción excesivamente latinizada a veces; pero el autor se hace perdonar estos defectos, en gracia de su visión penetrante y de su vigorosa descripción del mundo de ultratumba. En las estrofas (IV, capítulo V) en que Padilla compite deliberadamente con Dante, su temeridad casi está justificada por el resultado; en sus imitaciones de Mena, perceptibles sobre todo en los animados pasajes (V, II-IV) en que Santo Domingo pasa revista a «las cosas y hechos famosos de España», hay monótonas cadencias que su predecesor supo evitar. Padilla no es un Mena, ni mucho menos un Dante, aunque a ratos les imite felizmente; carece de originalidad, pero es un poeta imitativo que posee el don de agradar.

GARCI SANCHEZ DE BADAJOZ (1460?-1526?), cuya biografía está por hacer, practicó hábilmente la forma alegórica. Dícese que nació en Écija, pero su familia era oriunda de Badajoz, y, según la tradición local, falleció en Jerez de Badajoz. Todos los testimonios concuerdan en que perdió la razón a consecuencia de una pasión desgraciada: según modernas sospechas, el poeta amaba a una prima suya. Santillana y Mena son evidentemente los modelos del poema rotulado *Claro Escuro;* huellas de reminiscencias se observan en *Las Liciones de Job,* irreverente parodia que raya en blasfemia; las *Lamentaciones de Amor* reproducen el metro de las *Coplas* de Jorge Manrique. Sánchez de Badajoz tiene, sin embargo, una nota personal, que realmente es encantadora en *esparsas* como *El graue dolor estraño* y en un *villancico* como *Lo que queda es lo seguro;* todo esto era apropósito para despertar el entusiasmo de Lope de Vega, el

cual pregunta, en el prólogo de su *Isidro:* «¿que cosa iguala a vna redondilla de Garci Sanchez o don Diego de Mendoça?» Pero el autor no se contentaba con las formas populares; intentó imitar al Dante en su *Infierno de Amor,* especie de taracea donde nos presenta unos treinta poetas a quienes perdió el amor. Esto gustaba mucho en aquellos tiempos, pero no es ahí donde ha de buscarse al verdadero Sánchez de Badajoz: lo mejor de él se encuentra en *Vn sueño que soñó,* y en el justamente celebrado romance: *Caminando por mis males.*

No disponemos de lugar para reseñar otros poetas de desigual mérito. Hagamos una sola excepción en obsequio del comendador JOAN ESCRIVÁ, embajador de Fernando e Isabel cerca de la Santa Sede en 1497, poeta valenciano del cual se recogieron veintiocho composiciones castellanas en las varias ediciones del *Cancionero general.* Hábil escritor de harmoniosos versos, matizados de alambicado preciosismo, Escrivá perdura en virtud de una breve poesía: *Ven, muerte, tan escondida,* canción famosa que fué glosada por Lope de Vega, y citada por Cervantes *(Don Quijote,* II, cap. XXXVIII) y también, con extraordinaria oportunidad, por Calderón, en una de sus más aterradoras escenas *(El mayor monstruo los zelos,* III, esc. XI). No es pequeño honor para Escrivá contar a esos tres grandes hombres entre sus admiradores, sobre todo si se tiene en cuenta que el castellano no era su lengua natural. En *Vna quexa que da de su amiga ante el dios de Amor,* ha dejado un diálogo, en verso y prosa, que parece el primer bosquejo indeciso de un pequeño drama.

Este capricho de escribir versos dramáticos es más acentuado en RODRIGO COTA DE MAGUAQUE, llamado «el Tío», y «el Viejo», para distinguirle de un homónimo más joven. Muy escasos datos tenemos acerca de este

judío converso, odioso personaje que azuzó al populacho contra sus antiguos correligionarios, cobardía que motivó una memorable fraterna de Montoro en *Gentilhombre de quien so*. Nació en Toledo en fecha desconocida, y murió antes de 1495. Hipotéticamente se le han atribuído las *Coplas de Ay Panadera!*, las *Coplas del Provincial* y las de *Mingo Revulgo*, como también el principio de la *Celestina*. Más auténtico es un epitalamio burlesco descubierto por el Sr. Foulché-Delbosc: escribiólo Cota hacia 1472, para vengarse del tesorero regio que le había ofendido no invitándole a sus bodas; el poeta no halló peor insulto que el de tildar de judío al casado. El epitalamio es interesante y significativo, pero lo que afianza la fama de este judío antisemita, es su *Dialogo entre el amor y vn viejo*. En setenta estrofas (de nueve versos cada una) discuten ambos interlocutores los méritos de la pasión amorosa, hasta que el viejo cae en el lazo armado por el maléfico dios, el cual se burla entonces del ridículo enamorado, echándole en cara su ruina física. La versificación es excelente, la acción rápida, el diálogo eminentemente dramático. No se sabe si Cota escribió su obra para la escena; si no fué representada, fué por lo menos imitada dos veces por Juan del Enzina en *Del Amor* y en *Cristino y Febea*.

JUAN DEL ENZINA (1469?-1529?), a quien acabamos de citar, es llamado a menudo «patriarca del teatro español», y esta frase puede pasar, a título de indicación general. Una alusión a Enzina en el *Pleito del Manto*, da a entender que era hijo de Pero Torrellas, versificador misógino del cual hemos tratado ya: la fuente de semejante afirmación es sospechosa, y faltan datos para comprobarla. Supónese que Enzina nació en La Encina, que estudió en Salamanca con Antonio de Lebrixa, y que concurrió a la rendición de Granada, quizá como

músico del séquito de algún importante personaje. En 1492 pasó al servicio del segundo duque de Alba, y en Alba de Tormes debutó como autor dramático. Además de poesías de toda clase—líricas, satíricas, sagradas, profanas, alegóricas, cantares populares, traducciones en verso de algunos salmos y de las églogas de Virgilio—, su *Cancionero* (1496) contiene ocho piezas dramáticas, cifra que ascendió a doce en la edición de 1509. De cierta frase de una égloga escrita en 1498, se infiere que Enzina, músico perito, había solicitado sin éxito una plaza de chantre de la catedral de Salamanca. Se le pierde luego de vista hasta 1502, año durante el cual se hallaba en Roma, donde obtuvo del Papa español Alejandro VI un beneficio en Salamanca. Había vuelto a España en 1509, y tomó posesión de un arcedianazgo y de una canongía en Málaga. Sus relaciones con el cabildo de Málaga eran a veces tirantes: primero porque él no era sino un simple diácono, y además a causa de sus frecuentes ausencias. Visitó nuevamente a Roma en 1512; otra vez en 1514, y allí permaneció hasta la primavera de 1516. Parece que se hallaba en Roma en 1519, cuando fué nombrado prior de León; este mismo año marchó en peregrinación a Tierra Santa, donde, habiéndose ordenado de sacerdote, dijo su primera misa en Jerusalén. Escribió una relación en verso de su viaje, en la *Tribagia o sacra via de Hierusalem* (1526 ?), chabacana y sin fervor. Fué ésta su última obra: murió poco antes del 10 de Enero de 1530.

Enzina, que comenzó a escribir a los quince años, poseía excesiva facilidad. Además de las poesías recogidas en su *Cancionero,* hállanse sesenta y ocho más, puestas en música por el autor, en el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI,* publicado por Asenjo Barbieri. Su *Arte de poesia castellana,* impreso al principio

de su *Cancionero,* expone doctrinas ya divulgadas entre los provenzales por las *Leys d'amors* (1324) de Guilhem Molinier; a ellas agrega Enzina, tímidamente, teorías tomadas de Antonio de Lebrixa; su aportación original es muy escasa. Pero su fama no descansa en su poética, ni siquiera en sus poesías, a menudo elegantes y graciosas. Fúndase en sus piezas dramáticas; influído sin duda por sus versiones de Virgilio, dió a las primeras de esas piezas el título de *eglogas.* Estas églogas más antiguas presentan bajo forma dramática asuntos sencillos con acción no menos sencilla. Están compuestas, generalmente, con motivo de una fiesta, sobre un tema sagrado o profano. Las dos primeras son realmente piezas escritas para Navidad, y fueron representadas en 1492, poco después de la entrada del autor en la casa de Alba; dos obritas sobre la Pasión y la Resurrección datan de 1493, y llevan el título de *representaciones;* la palabra *egloga* vuelve a aparecer al frente de dos piezas representadas el martes de carnestolendas de 1494; la séptima égloga —*representada en requesta de vnos amores*—y la octava (donde reaparecen los mismos personajes), corresponden una a 1494, y otra a 1495. Son ensayos preliminares en que el autor se sirve de un lenguaje rústico que se ha llamado *sayagués,* suponiéndole basado en el dialecto local de Sayago; bastante más verisímil es la conjetura de Menéndez y Pelayo, el cual dice que se trata de una invención literaria, de una lengua convencional que solía ponerse en boca de personas de baja condición. Vuelve a él Enzina en una égloga de Navidad (generalmente titulada *de las grandes lluvias),* que imprimió en la edición de su *Cancionero* publicada en 1507, y también en su *Auto* (o *Coplas) del Repelon,* impreso en la edición de 1509: tal práctica se acomoda al carácter de esas obras. Pero se halla notablemente atenuada en una

pieza que se representó ante el infante don Juan de Castilla (1497), pieza que Gallardo rotuló *El Triunfo del Amor* cuando la reimprimió según el texto del *Cancionero* de 1507; y desaparece en la égloga de *Fileno, Zambardo e Cardonio,* que fué publicada por el autor en su *Cancionero* de 1509. Este cambio lingüístico va acompañado de una evolución de la intriga en dos piezas de más pretensiones que se imprimieron aparte: la comúnmente llamada *Egloga de Cristino y Febea,* y la *Egloga... en la qual se introducen dos enamorados, llamada ella Placida y el Vitoriano.* El *Auto del Repelon* representa las aventuras, en un mercado, de dos pastores: Johan Paramas y Piernicurto; *Cristino y Febea* expone, en frases que recuerdan el *Dialogo* de Cota, la ignominiosa caída de un ermitaño demasiado orgulloso. La *Egloga de Fileno, Zambardo e Cardonio,* pone en escena el amor de un pastor y termina con un suicidio; *Placida y Vitoriano,* que comprende un suicidio y dos tentativas del mismo, tiene algo más complicada trama, y cuenta entre sus personajes a Venus y a Mercurio. Esta última pieza, compuesta sin duda en Italia, contiene una escena escabrosa y algunos chistes no muy decentes; no por eso dejó de ser representada en Roma, el año 1513, en casa del cardenal Arborea (1465-1530). Aunque Enzina desempeñó uno de los papeles, la representación no gustó al abigarrado auditorio. En compensación, *Placida y Vitoriano* fué loada por Juan de Valdés, moralista austero a la vez que delicado crítico. Es quizá la mejor obra dramática de su autor, pero no caracteriza enteramente su talento. Enzina ha desarrollado hasta su extremo el drama estrictamente litúrgico: su contemporáneo Lucas Fernández, escritor bien dotado de instinto dramático, hace pocos progresos en su *Auto de la Passion* (1514). El drama sagrado permane-

cerá en ese estado, poco más o menos, durante más de un siglo: después se explotarán los misterios divinos y las vidas de santos, y este movimiento llevará a los *autos* de Calderón.

En otro sentido, es de gran importancia *Amadis de Gaula,* libro que nos ha llegado en una redacción castellana. ¿Cuál es la fecha de la primitiva redacción de tan célebre obra? ¿En qué lengua estaba escrita? ¿Cuáles fueron sus fuentes? A falta de satisfactorias respuestas a tales preguntas, importará examinar la historia de la obra. Está mencionada ya en la traducción castellana del tratado *De regimine principum* de Egidio Colonna, hecha hacia 1350 por Johan García de Castrogeriz; López de Ayala, que había nacido en 1332, confiesa *(Rimado de Palacio,* estr. 162) haber leído *Amadis,* que pone en el grupo de obras mentirosas; Pero Ferrus (o Ferrandes) nos participa que, en su tiempo, *Amadis* constaba de tres libros; hacia mediados del siglo XV, se hablaba de él en Portugal, atribuyéndolo a cierto Vasco de Lobeira. Finalmente, en 1508 fué publicada en Zaragoza una redacción castellana, con el título de *Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadis de Gaula;* esta redacción consta de cuatro libros, de los cuales los tres primeros fueron «corregidos y emendados» por el regidor de Medina del Campo, GARCI RODRIGUEZ DE MONTALVO, que añadió el cuarto. Es muy posible que esta edición de 1508, aunque es la más antigua conocida, no sea la primera. Todo lo concerniente a *Amadis* parece apropósito para llenar de dudas. El mismo nombre del arreglador es dudoso: en la reimpresión de Roma (1519) aparece bajo la forma de Garci Ordoñez de Montalvo; en la edición de *Las Sergas de Esplandian,* publicada en Roma el año 1525, bajo la de García Gutiérrez de Montalvo. Es el menos importante de los puntos oscuros.

Hemos dicho que, hacia mediados del siglo XV, los portugueses pretendían que *Amadís* había sido escrito por Vasco de Lobeira: este Lobeira fué armado caballero en 1385, y, si recibió la caballería en la edad ordinaria, ¿cómo pudo escribir una obra a la cual alude el traductor de Egidio Colonna hacia 1350? Ha sido forzoso abandonar todo intento de sostener esta atribución. A pesar de ello, persistía la tradición de una primitiva redacción en portugués; en 1598, Miguel Leitão Ferreira, hijo del poeta portugués Antonio Ferreira (1528-1569), alegó que el manuscrito original de *Amadís* (que seguía atribuyendo a Lobeira) se conservaba aún en el archivo de los duques de Aveiro; si este manuscrito existió alguna vez, había desaparecido antes del año 1726. Nuevo elemento fué introducido en la discusión por Nicolás d'Herberay, traductor francés (1540-1544) del *Amadís*, y a quien en gran parte se debe la boga internacional del libro; Herberay declara que la redacción primitiva era francesa, añadiendo que de ella había «trouvé encore quelque reste d' un vieil livre escrit à la main en langage Picard», en el cual entendía que los españoles se habían fundado para una traducción libre. Sin aceptar literalmente este aserto, quizá pueda estimarse aproximado a la verdad. Los portugueses han mantenido siempre sus derechos, disputados por los españoles hasta estos últimos años. Recientemente ha hecho impresión un pasaje del texto de *Amadís* (I, cap. XL), que se dice mandado poner «de otra guisa» por el infante don Alfonso de Portugal (no se está de acuerdo sobre la identificación de este Alfonso: ¿es el infante que falleció en 1312, o el que llegó a ser rey de Portugal en 1325?). La tendencia a admitir que tiene algún fundamento la pretensión portuguesa, se ha acentuado después de la publicación, en el *Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti* (núm. 230)

de una poesía de João de Lobeira (floreció hacia 1258-1285), que constituye el modelo del *villancico* cantado por Leonoreta y sus damas en *Amadís* (II, cap. XI). Los eruditos españoles se inclinan a admitir que ha podido existir en el siglo XIII una redacción de *Amadís* por João de Lobeira. Pero ¿era el primer redactor?; el *villancico,* en el texto castellano ¿no podría representar una tardía interpolación que no se hallaba en la versión castellana anterior? No olvidemos que la novela era popular en España un siglo antes de que se hablase de ella en Portugal. Y aun suponiendo que estuviese demostrada la prioridad de los portugueses respecto de los españoles, ¿hasta qué punto puede considerarse al *Amadís* como obra peninsular? No se discute que una parte considerable de su materia procede de las novelas de la Tabla Redonda. La redacción peninsular primitiva ¿estaba escrita con arreglo a un solo original francés, refundición perdida de los temas de las novelas artúricas, o era una taracea de varios textos franceses?; y, el que hizo la traducción libre, o la elección de los textos que tradujo ¿era portugués o español? Están por resolver estos problemas. Entretanto, no olvidemos que, si bien no hay certeza de que existiera un texto portugués, *Amadís de Gaula* se conserva únicamente en castellano, y de esta refundición es de la que debemos ocuparnos aquí.

¿Cuál es la nacionalidad del héroe, y cuál el lugar de sus aventuras? Difícil es contestar a estas preguntas, aparentemente tan sencillas. Amadís no es español como don Brián de Monjaste, «hijo del rey Ladasán de España», que aparece pronto en el libro (II, cap. XX). Amadís es *de Gaula.* «Gaula», ¿es el país de Gales? Sí, a veces, cuando no es Francia. La topografía es confusa: «Bristoya» es sin duda Bristol, «Vindilisora» es Wind-

sor, pero no es seguro que «Bangil» sea Bangor, y es casi cierto que «Gravisanda» no es Gravesend. No menos embrollada que la geografía es la cronología: la acción se desenvuelve mucho antes del advenimiento del rey Artús, y «no muchos años después de la pasión de nuestro redentor e salvador Jesucristo». Renunciemos a entender, y volvamos al relato, cuyo tema, en pocas palabras, es el amor de Amadís, hijo natural de Perión y de Elisena, a Oriana, hija de Lisuarte, rey de Bretaña. Tal argumento se complica mediante infinitos pormenores: encantamientos y artes mágicas, apariciones de hadas o de enanos, intervención de gigantes y de endriagos, soberbios hechos de armas en singulares combates, increíbles proezas en ordenadas batallas; pero el fondo es siempre la historia de Amadís y de Oriana, tipos del amor fiel. ¿Qué hay de original en esta enmarañada representación de la vida? El relato de los amores casi infantiles de Amadís y de Oriana, no carece de cierto encanto; todavía puede leerse con interés la escena en que los amantes se hablan por la ventana; pero observemos que en eso no hay nada de peninsular, y que todo el episodio está traducido bastante fielmente del *Lancelot* francés. Rasgos más peninsulares—quizá más españoles—se observan en la idealización del monarca y en las «moralidades» que el refundidor ha creído deber insertar en el último libro. Bastantes pasajes del *Amadís* son hoy de fastidiosa lectura, pero hay en él bellas páginas. El estilo es a veces harto hinchado, pero generalmente fácil; las aventuras son demasiado numerosas, pero cada una de por sí es bastante interesante; lo maravilloso está hábilmente trazado, y, a pesar de ciertas pesadeces, el relato está hecho con habilidad. El barbero de don Quijote, al clasificar esta novela como «el mejor de todos los libros que de este género se han

compuesto», le salvó de la quema, y la posteridad ha ratificado ese juicio. Llegó a ser muy pronto popular. Sabemos por una carta de Bembo, que, desde 1512, *Amadis* era leído con entusiasmo en Italia; unos treinta años más tarde, Herberay lo puso de moda en Francia, y bajo el reinado de Enrique IV se le llamó «la Biblia del rey».

En este género caballeresco, *Amadis de Gaula* es el mejor modelo, y, en su forma primitiva, sería uno de los ejemplos más antiguos de aquél. Aun ateniéndonos al texto castellano actual, y dejando a un lado la *Historia del Cavallero Cifar,* en que el elemento didáctico predomina demasiado, raras son las novelas caballerescas de fecha más antigua que la del *Amadis*. Entre esas excepciones se encuentra el *Libre del valeros e strenu caualler Tirant lo blanch* (1490), novela catalana cuyas tres primeras partes fueron escritas por Johannot Martorell, y la cuarta por Johan de Galba. Del *Tirant,* que pretende ser versión de un original inglés (que indudablemente no existió nunca), se hizo una traducción anónima en castellano (1511), en la cual descubrió el cura bibliófilo de *Don Quijote* «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos», añadiendo enigmáticamente que, con todo eso, «merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida». Existen otras viejas narraciones caballerescas: *El Baladro del sabio Merlin con sus profecias* (1498), que se ha dicho compuesto con arreglo a la traducción italiana de Zorzi del libro de Roberto de Borron; la *Historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus dalgarbe* (1499), y el *Tristan de Leonis* (1501), traducidos ambos de originales franceses. Son curiosidades bibliográficas, pero, salvo el *Tristan,* trátase de una literatura muerta, mientras que el

Amadis de Gaula tiene todavía lectores que no lo estiman en menos que lo apreciaban San Ignacio y Santa Teresa. Las novelas caballerescas son, en su mayoría, pobres exageraciones de *Amadis;* Montalvo mismo fracasó en *Las Sergas del virtuoso cauallero Esplandian* (1510?), y no fueron mucho más felices sus sucesores.

Tornaremos a esas obras. De una redacción más antigua del *Amadis,* procede la *Carcel de Amor* (1492) de DIEGO DE SAN PEDRO, tal vez judío al servicio del maestre de Calatrava, y del cual hay noticias ya en 1459. Mézclanse los amores de Leriano y Laureola con numerosas alegorías, con todo el aparato caballeresco; la traza es mediana, la originalidad dudosa, el estilo delicado, un poco artificioso, amanerado. El libro fué prohibido por la Inquisición, pero nada impidió su éxito. Fué traducido al italiano (1513), calurosamente acogido en Francia, y, con arreglo a la versión francesa (1526) hizo Lord Berners su traducción (1540), que, según algunos eruditos, marca la introducción de la prosa deliberadamente artificiosa en Inglaterra. San Pedro había compuesto, según se dice, un primer bosquejo de la *Carcel de Amor* en su *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), cuyo texto castellano acaba de encontrarse; pero está lejos de hallarse demostrada la prioridad: admitamos, no obstante, que no sabemos nada concreto acerca de la fecha de composición de la *Carcel de amor:* el texto fué escrito seguramente después de 1465, y la dedicatoria no puede ser anterior a 1474. San Pedro ha escrito buenos versos, que se leen en el *Cancionero general,* pero no hay necesidad de detenerse en ellos, ni de examinar sus demás obras. Su carácter dulce, novelesco, sentimental, está perfectamente representado por la *Carcel de amor;* este libro ha ejercido considerable influencia en el extranjero (Montaigne le

leía en italiano), y gozaba de gran popularidad en España, a pesar de la prohibición inquisitorial.

Termina con una emocionante escena de suicidio, que imitaron varios escritores. Quizá el primer ejemplo de estas imitaciones se encuentre en una obra a la cual hemos aludido ya: la famosa *Comedia de Calisto y Melibea,* titulada más tarde *Tragicomedia de Calisto y Melibea,* más comunmente conocida con el rótulo de *Celestina,* título empleado en Italia desde 1519, y que bien pronto se extendió por todas partes. La historia bibliográfica de esta obra es oscura. Comprende la *Comedia* diez y seis actos en las dos ediciones más antiguas conocidas, la impresa en Burgos el año 1499 y la sevillana de 1501 (1). La argumentación del Sr. Foulché-Delbosc, cuyos estudios hacen época en la discusión de este punto, tiende a demostrar la existencia de una edición anterior a la de Burgos, lo cual parece probable. Las reimpresiones posteriores a la edición de 1501 tienen veintiun actos, salvo tres de aquellas que constan de veintidós. Esta última adición se denomina *Auto de Traso,* y se dice «sacado de la comedia que ordenó Sanabria»; nada se sabe sobre este Sanabria, y se considera apócrifo el *Auto de Traso.* Sobre la autenticidad de los cinco actos añadidos a los diez y seis primeros, autenticidad que el Sr. Foulché-Delbosc ha sido el primero en discutir y en negar, se debate con ardor. La misma diversidad de opiniones existe en cuanto a la fecha de composición: según unos, la *Celestina* fué escrita nueve años antes de la rendición de Granada (1481-1482); según otros, no fué compuesta sino poco antes de

(1) No se conoce sino un solo ejemplar de cada una de estas ediciones.

este acontecimiento; hay, por último, quienes opinan que es unos siete años posterior. Tampoco existe conformidad en cuanto al autor. La edición de 1501 contiene una carta-prólogo anónima, que atribuye vagamente la primera y más extensa *cena* a un «antiguo autor» que no nombra; el redactor de esta carta dice ser autor de los otros quince actos, y según cierto acróstico debido sin duda al corrector de la impresión Alonso de Proaza, aquel escritor fué el bachiller FERNANDO DE ROJAS, natural de la Puebla de Montalván, en la provincia de Toledo. Un bachiller de este nombre, de origen judío, fué testigo ante la Inquisición de Toledo, en 1517-1518; y, en 1525-1526, cierto Alvaro de Montalván, perseguido por judaizante, se declara padre de «Leonor Alvares, muger del bachiller Rojas que conpuso a *Melibea*, veçino de Talauera». De un documento del año 1574, se deduce que la atribución a Rojas era aceptada hacia esa fecha en la Puebla de Montalbán. Según Gómez Texada de los Reyes, escritor del siglo XVII, este Rojas fué alcalde de Talavera de la Reina, donde murió en fecha desconocida: vivía aún en 21 de Marzo de 1538. La carta-prólogo está retocada en las ediciones en veintiún actos, é insinúa que el «antiguo autor» fué Juan de Mena o Rodrigo Cota.

De todos estos pormenores se han sacado las conclusiones más opuestas. Nadie ha tomado nunca en serio la atribución del primer acto a Mena; Alonso de Villegas (1534-1604?), en los versos dedicatorios de su *Comedia Selvagia* (1554), acepta la atribución a Cota; hoy, la afirmación de la carta, al atribuir el primer acto a Mena o a Cota, recházase por unanimidad. La declaración del corrector Proaza (que fué más tarde profesor de retórica en la Universidad de Valencia) ha tenido más éxito. Menéndez y Pelayo, y bastantes más, piensan que Rojas

escribió los veintiún actos que comprende la mayoría de las ediciones. El Sr. Foulché-Delbosc, por el contrario, cree: 1.°, que los diez y seis actos originales son de una sola mano; 2.°, que su autor es desconocido, y 3.°, que no tuvo parte ninguna en las adiciones posteriores. Acerca del primer punto, suelen estar todos conformes; respecto del segundo, la presunción que en otro tiempo existía a favor de Rojas, parece atenuada por el descubrimiento de documentos que prueban que Rojas hubo de escribir esa obra maestra cuando apenas tenía veinte años; en cuanto al tercer punto, es verdad que muchas de las adiciones distan bastante de ser mejoras, pero no puede desconocerse que a menudo son desdichados los retoques de un autor. Nuevos descubrimientos llevarán quizá a soluciones menos inseguras.

Si estos problemas son oscuros, en cambio es bien sencilla la trama de la *Comedia.* Calisto, rechazado por Melibea, recurre a la alcahueta Celestina, que pone en relación a los dos amantes; no tarda en llegar la expiación; Celestina es muerta por los servidores de Calisto, éste muere por accidente, y Melibea se suicida ante su propio padre, a quien dirige una despedida inspirada (como hemos dicho) por la *Carcel de Amor* de San Pedro. Celestina procede de la Trota-conventos de Juan Ruíz; Calisto y Melibea se derivan de don Melón y doña Endrina del mismo arcipreste; hay imitaciones de Martínez de Toledo, y los nombres de los personajes suponen conocimiento de la comedia latina, sobre todo de Terencio y de Plauto. A pesar de todas las imitaciones que un examen microscópico pueda descubrir en ella, la *Celestina* es una obra maestra original y única, en la cual, del antiguo ambiente literario, lleno de seres fantásticos y de situaciones increíbles, se pasa al comercio directo con pasiones vivas y profundas. En ella se en-

cuentra un fondo de realismo, un soplo de vida moderna.

El autor, Rojas u otro cualquiera, trabaja concienzudamente, con distinto fin que el de proporcionar pasatiempo a los ociosos: hace pensar, hace sufrir. Sin flexibilidad en los episodios, sin especial destreza en la trama, está cohibido por la pedantería de su tiempo; pero justo es decir que esta pedantería se manifiesta especialmente en las partes añadidas a los diez y seis actos primitivos, adiciones que debió de hacer cuando la fresca inspiración del primer momento había pasado, o con las cuales quizá nada tenga que ver. En cuanto al efecto artístico, a la energía de la frase, sobrepuja a todos sus contemporáneos. Aunque vagamente bosqueja el tipo cómico que había de convertirse en el *gracioso* de Lope de Vega, tiene escasa disposición para el humor; por otro lado, su realismo pesimista es superior a todo elogio. Propónese dar una transcripción objetiva e impersonal de la vida, y lo consigue, añadiendo los efectos misteriosos de una sombría imaginación. Sus personajes no son emperadores de Bizancio, ni Beltenebrós, ni reinas de la Ínsola Firme; trata de las pasiones de los hombres y de las mujeres que se encuentran de ordinario, de las angustias de los enamorados, de los artificios y perversidades del vicio senil, de la venalidad y fanfarronería de los matones, de la desvergüenza de las cortesanas, de la ciega fatalidad, y de la suficiencia de los burgueses. Todo esto se halla descrito de mano maestra, con penetrante observación de la realidad; el autor se esconde; de vez en cuando, alguna puntada sarcástica contra el clero, y nada más; pero cada uno de sus caracteres posee su personalidad propia, precisa, impresionante, inolvidable.

Por eso, desde el primer momento, su libro sedujo a

las gentes, tuvo innumerables ediciones y muchos imitadores.

Uno de estos últimos merece mención aparte: nos referimos a PEDRO MANUEL DE URREA (1486?-1535?), a quien su *Cancionero* (1513) muestra como poeta versátil, escritor de delicados *villancicos,* técnico curioso que introdujo un nuevo efecto melódico modificando la estrofa empleada en las *Coplas* de Jorge Manrique. Es el tipo del aristócrata de aficiones literarias, que tiembla al pensar que en estos tiempos de la imprenta va a ser leído hasta en las tabernas y cocinas, y parece probable que la publicación de sus obras se debe a la condesa de Aranda su madre. Es autor de la *Penitencia de amor* (1514), la más antigua imitación en prosa de la *Celestina,* calcada tan de cerca sobre el original, que pierde necesariamente en la comparación. Urrea hizo algo mejor todavía: en su *Cancionero* inserta un arreglo en verso del primer acto de la *Celestina,* tentativa en alto grado interesante, donde se anticipa a los métodos que iban a hacerse populares.

Al imitar la *Celestina,* el prócer aragonés inauguró un movimiento que duró bastante. No tenemos para qué detenernos en una desconocida *farsa* de Lope Ortíz de Stúñiga; ni en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea, nueuamente trobada y sacada de prosa en metro castellano* (1540), obra sin mérito, de Juan Sedeño. No es imitación despreciable, ni mucho menos, *La segunda comedia de Celestina* (1534?) de Feliciano de Silva (aquél cuya «razón de la sinrazón» sacaba de quicio a Don Quijote), que, dos años más tarde, tuvo un desdichado continuador en Gaspar Gómez. La anónima *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) es de excepcional habilidad; ha sido atribuída a Sancho Sánchez de Muñón, pero si éste murió en 1601, como se supone, la

atribución tropieza quizá con alguna dificultad cronológica. La boga de la *Celestina* no se limitó a España, donde, un centenar de años después, fué aprovechada por Lope de Vega en su *Dorotea* (1632). El libro ejerció visible influencia en el naciente drama inglés, merced a una traducción anónima, hecha algo antes de 1530 y publicada por John Rastell (m. 1536), cuñado de Sir Thomas More; esta dramatización de los cuatro primeros actos de la *Celestina,* es de gran importancia como punto de partida de la comedia romántica en Inglaterra, y ha podido contribuir en algo a la concepción de los dos inmortales amantes Romeo y Julieta; lo cual es tanto más verisímil, cuanto que, en los momentos en que Shakespeare preparó su drama, se ocuparon de la *Celestina* en Londres, proponiendo imprimirla allí en castellano (1). En todo caso, el libro es una verdadera obra maestra, y si, como se sostiene, fué escrito por el joven Rojas, nos hallaríamos en presencia de un triunfo resonante del genio judío.

Todo parece pálido junto a una obra tan notable. Sin embargo, ofrece algún interés la *Question de amor de dos enamorados* (1513?), novela anónima, semi-histórica, semi-social, donde los contemporáneos figuran con nombres postizos. Todavía se ignora quienes sean Flamiano y Violina; sólo se sospecha que Vasquirán puede identificarse con cierto Vázquez, del que hay dos poesías en el *Cancionero general,* una de las cuales: el *Dechado de amor,* dedicado a la reina de Nápoles, tiene alguna

---

(1) No se ha reparado bastante, quizá, en una cita del *Stationers' Register* (24 de Febrero de 1591): «Un libro intitulado *La Celestina, comedia* en español». Ahora bien, *Romeo y Julieta* fué compuesto en 1591, publicándose una edición clandestina en 1597.

relación con la *Question*. Pero, gracias al Sr. Croce, la mayor parte de los demás seudóminos no son ya enigmas: el erudito italiano ha demostrado que Belisena no es sino Bona Sforza, más tarde reina de Polonia; que el marqués de Persiana es Pescara; que Fabricano es Fabrizzio Colonna, y así sucesivamente. Parte del inmediato éxito de esta obra, se debió ciertamente a la curiosidad que despierta una novela de secreto; sin embargo, es seductora la descripción de la sociedad hispano-napolitana, y el estilo, aunque italianizado con exceso, obtuvo mesurado elogio de Juan de Valdés, crítico de los más severos.

La historia está representada en esta época por la *Coronica de España* (1482) de Diego de Valera (1412?-1487), cuya novelesca vida, llena de hechos de armas, de intrigas políticas, de aventuras, y de soberbias fanfarronadas, nos interesa más que sus obras literarias. Se ejercitó en todos los géneros, pero no logró éxito más que en sus cartas, donde su pintoresca personalidad se muestra con intensidad peregrina. Su crónica, a menudo llamada la *Valeriana,* no es sino un compendio de la *Cronica general* de Alfonso el Sabio; es obra sin crítica, compuesta por un escritor que pertenece al pasado y que se complace en toda clase de fábulas. En la parte más moderna, Valera se vale de sus recuerdos, atribuyéndose á sí propio el mejor papel. Aunque desprovista de valor en el fondo, la *Valeriana* alcanzó una popularidad notable, que se explica por la falta de otras crónicas de conjunto y (digámoslo en justicia) por su estilo personal y fácil. Más serio espíritu predomina en el *Tractado que se llama Valerio de las estorias escolasticas de España* (1487), de Diego Rodriguez de Almella (1426?-1492?), arcipreste de Santibáñez, capellán de la reina Isabel y luego canónigo de Cartagena.

Tomando por modelo a Valerio Máximo, realiza un proyecto que había concebido su antiguo protector el obispo de Burgos, Alfonso de Santa María; no se verá allí, naturalmente, un método científico, pero el autor trata del tema desde el punto de vista del moralista, desarrollando el aspecto anecdótico. La fama de Rodríguez de Almella ha sido extraordinaria, y *La Vida y Muerte del Rey Bamba* prueba que aún se le leía en tiempo de Lope de Vega.

El último de los cronistas de la antigua escuela es ANDRÉS BERNALDEZ, cura de Los Palacios, cerca de Sevilla, de 1488 a 1513, y capellán de Diego Deza, arzobispo de Sevilla. Es un espíritu sencillo y simpático, que, en su *Historia de los reyes catolicos don Fernando y doña Isabel,* refiere con atractiva naturalidad los sucesos de aquel período memorable, y se entusiasma al contar las hazañas de su amigo Colón, que le prestaba sus manuscritos. El hecho no es dudoso, porque Bernáldez mismo lo dice; esto debería haber dado una verdadera autoridad a los catorce capítulos en que trata de Colón; mas, por un azar inexplicable, el cándido relato del buen cura antisemita, ha permanecido inédito hasta mediados del siglo XIX.

Mayor importancia tiene, como literato, HERNANDO DEL PULGAR (1436?-1493?), cuyo *Libro de los claros varones de Çastilla* (1486) es un museo de retratos a la manera de los de Pérez de Guzmán. Pulgar no posee la incisiva energía de su predecesor, y no tiene a menos aprovecharse de Enríquez del Castillo y de otros; pero así y todo es un admirable autor de retratos, estilista de vigor y jugo. No puede alabarse tanto su *Chronica de los muy altos y esclarecidos reyes catholicos don Fernando y doña Isabel de gloriosa memoria,* publicada en 1565 con el nombre de Antonio de Lebrixa; esta mala

inteligencia fué debida a que el manuscrito había sido prestado al gran humanista para que hiciese una traducción latina; apareció ésta, en efecto, en 1545-1550, y el nieto de Lebrixa publicó más tarde (1565) el original, atribuyéndolo por equivocación a su abuelo. Muy pronto fué corregido el error, pero la obra acrecienta poco la gloria de Pulgar, porque es historiografía oficial, lisonjera y parcial. Hay en ella, sin duda, encanto narrativo, y ya es mucho; pero faltan las cualidades del historiador serio. El puesto de Pulgar es el que fundamentan sus *Letras* (1485) y sobre todo su *Libro de los claros varones de Castilla,* que no cede sino a la obra de Pérez de Guzmán (1).

El ilustre nombre de Cristóbal Colón (1451?-1506) es inseparable de los Reyes Católicos, que asombraron hasta a sus enemigos por la ingratitud de que dieron pruebas respecto de aquél que les había dado un nuevo mundo. Con todo, no ha de exagerarse la idolatría de Colón, que no nos interesa aquí sino desde el punto de vista literario. Aventurero místico, sin grandes escrúpulos, que llegó a persuadirse de que era vidente y profeta, escribió cartas notables a veces por su sentido práctico y seguro, encubierto bajo frases apocalípticas. A pesar de una sintáxis incorrecta y barroca, ese extranjero posee verdadera elocuencia, llena de atractivos. Ciertamente no era un literato: era algo más: un hombre de genio, gracias al cual adquirieron significación sin-

---

(1) ¿Habrá necesidad de decir que no debe confundirse a Hernando del Pulgar con su más joven contemporáneo Hernando Pérez del Pulgar (1415-1531)? Este, por mandado de Carlos V, ensalzó a Gonzalo Fernández de Córdoba en su *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitan* (Sevilla, 1527).

gularmente profética aquellos vibrantes versos que el español Séneca había escrito más de catorce siglos antes en *Medea:*

«Venient annis saecula seris,
quibus Oceanus vincula rerum
laxet et ingens pateat tellus
Tethysque novos detegat orbes
nec sit terris ultima Thule.»

CAPÍTULO VII

Epoca de Carlos V (1516-1555)

Durante el reinado de los Reyes Católicos, habían salido a luz numerosas traducciones, y racionalmente puede suponerse que esta difusión de los modelos extranjeros fué favorecida por altos patronos. Aunque el rey don Fernando no tenía aficiones literarias, había sido discípulo de Francisco Vidal de Noya, cuya traducción de Salustio fué impresa en 1493; en su edad madura, la reina doña Isabel estudiaba con Beatriz Galindo, *la Latina* (1475?-1534), erudita y dama de honor, cantada más tarde por Lope de Vega en su *Iervsalen conqvistada;* los gustos humanísticos del infante don Juan eran suficientemente señalados para que Juan del Enzina le dedicase sus versiones de Virgilio; Juan Luis Vives (1492-1540), en su obra *De Christiana Femina,* cuenta que doña Juana la Loca dirigió a los enviados de los Países Bajos discursos latinos improvisados, y Erasmo aprobó el saber de Catalina de Aragón. Dos de las princesas de la familia real fueron educadas por Antonio Geraldino y Alessandro Geraldino (este último llegó a ser obispo de Santo Domingo, y murió en 1525), y esos dos eruditos italianos fueron secundados por otros compatriotas que divulgaron su entusiasmo renaciente. Ta-

les fueron Pietro Martir d' Anghiera (1459-1526), prior de Granada, que se envaneció de haber visto sentados a sus pies los grandes de Castilla; y Luca Marineo da Badino, llamado Lucio Marineo Sículo (1460?—m. después de 1533), que ocupó la cátedra de elocuencia y de poesía latina en la Universidad de Salamanca. Allí había otros extranjeros, porque también en Salamanca ganó su fama de primer helenista de la Península, el portugués Arias Barbosa (m. 1530?), discípulo de Angelo Policiano.

Hagamos constar el celo de los sabios españoles para vulgarizar la erudición. Palencia publicó un *Vniuersal vocabulario en latín y en romance* (1490), que bien pronto fué eclipsado por el de Lebrixa; publicó también traducciones de Plutarco (1491) y de Josefo (1492). El *Asno de oro* de Apuleyo (1513) fué traducido por Diego López de Cortegana, el alegre arcediano de Sevilla; una sátira de Juvenal (1515?) por Gerónimo Fernández de Villegas, prior de Cuevasrubias; y el *Amphitrvo* de Plauto (1515?) por Francisco López de Villalobos. Todos ellos son *dilettanti* al lado de ANTONIO DE LEBRIXA (1455?-1522), que, después de haber pasado diez años en Italia, tornó a España hacia 1473, y, como él mismo decía, fué el primero en abrir tienda de latín. El examen de sus obras pertenece a la historia del humanismo: sólo mencionaremos aquí sus *Introductiones latinae* (1841), su *Gramatica... sobre la lengua castellana* (1492), su *Interpretatio dictionum ex sermone latino in hispaniensem* (1492), y su *Interpretacion de las palabras castellanas en lengua latina* (1495?). Este ilustre sabio, que, como ha demostrado el Sr. Bywater, se adelantó a la teoría de Erasmo sobre el modo mejor de pronunciar el griego, ocupó la cátedra de Gramática en Salamanca; herido en su amor propio por un fracaso académico,

Lebrixa pasó a la nueva Universidad de Alcalá de Henares, fundada en 1508 por el famoso cardenal Francisco Ximénez de Cisneros (1436-1517), que utilizó los conocimientos del gran filósofo para la preparación de la Biblia políglota. En esta célebre publicación, los textos hebreo y caldeo fueron revisados por judíos conversos como Alfonso de Alcalá, Alfonso de Zamora y Pablo Coronel; el texto griego por Lebrixa, Demetrio Ducas de Creta, Hernan Núñez de Toledo (1475?-1553) y Juan de Vergara (1491-1557). Diremos además que el texto griego del Nuevo Testamento fué impreso por vez primera en Alcalá de Henares, el año 1514; pero no salió a luz hasta 1522, a la vez que los otros cinco tomos de la edición. Acabamos de citar al célebre erasmista Juan de Vergara: debemos añadir que su hermano Francisco (m. 1545), traductor de Heliodoro, dió a los españoles su primera gramática griega (1537), obra alabada por Escalígero.

Curiosidad tan despierta no podía detenerse en los antiguos. Dejando a un lado las obras latinas del Petrarca, debe repararse en el interés manifestado por obras escritas en italiano: hubo versiones anónimas del *Decamerón* (impresa en 1496) y de la *Fiammetta* (impr. 1497) del Boccaccio; los *Trionfi* del Petrarca fueron traducidos (1512) por Antonio de Obregón; el *Infierno* del Dante fué trasladado (1515) por Pedro Fernández de Villegas (1453-1536), arcediano de Burgos y hermano del traductor de Juvenal. Si son exactas las fechas atribuídas a las impresiones de dos libros de Juan de Flores, Boccaccio había influído ya de una manera directa, aunque en verdad modestamente, en la literatura castellana: el *Breue tractado... de Grimalte y Gradissa* (1495?) de Flores, es una continuación de la *Fiammetta;* su *Tractado... donde se contiene el triste fin de los amores de Grisel y Mirabella* (impreso, según es fama, hacia

la misma época) es una imitación del *Filocolo.* Son escasos los méritos de esos dos cuentos, pero la historia de *Grisel y Mirabella* tuvo la suerte de ser adoptada como libro de texto para el estudio de las lenguas modernas (hubo ediciones de él en cuatro idiomas), y en virtud de esa casualidad, penetró en la corriente de las literaturas extranjeras. Hállanse huellas suyas en el *Orlando furioso* del Ariosto; en *Women pleas'd*, pieza de Fletcher, compuesta en 1619 o 1620; en *La Ley executada* (1633) de Lope de Vega; y en *Le Prince déguisé* (1636) de Georges de Scudéry.

Antaño, los italianos trataron despectivamente a los españoles. En el *Paradiso* (VIII, v. 77), el Dante sacó a la vergüenza la proverbial roñería de los catalanes—*l'avara povertà di Catalogna.* Para Boccaccio, los castellanos eran medio salvajes:—*semi barbari et efferati homines.* Aun en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón, Lorenzo Valla afecta mirar a los compatriotas de su amo como iliteratos—*a studiis humanitatis abhorrentes:* hizo, no obstante, algunas excepciones, sobre todo respecto del maestro Fernando de Córdoba (1425?-1486?), aquel aventurero caballero andante de la ciencia española. Poco a poco, los españoles que residían en Italia se aclimataron en ella. Cierto Tapia, y Berthomeu Gentil, emplean el italiano en el *Cancionero general* de 1527, y Gentil, a quien se supone valenciano, sobresalía hasta tal punto en aquella lengua, que uno de sus dieciocho sonetos italianos—*Soneto en dialogo, de Dio*—fué impreso como de Luigi Tansillo (1510-1568). Más notable ejemplo es el del catalán Benedetto Gareth (1450?-1514), conocido entre los *Accademici Pontaniani* bajo el nombre italiano de Chariteo: Gareth renunció a su lengua materna, escribiendo en italiano sus *Rime* (1506), estropeadas por la afectación, en las que se ha

creído discernir el germen del mal gusto que se llamó luego *secentismo*.

No empleó así el italiano el judío español Judas Abrabanel (1460?-1520), conocido en España por el nombre de León Hebreo. Sus *Dialoghi di Amore* (1535), amalgama intrincada del misticismo español y del misticismo neoplatónico, que Cervantes utilizó en la *Galatea* (libro IV), nos han llegado en italiano, en una edición póstuma. Abrabanel acabó su libro poco después de 1505, y sin duda lo habría publicado en castellano, si no hubiera tenido que salir de España con sus correligionarios con motivo del decreto de expulsión de los judíos (31 de Marzo de 1492). En efecto, el texto italiano aparece alterado por algunos idiotismos castellanos, muy naturales en quien había pasado en España los treinta primeros años de su vida. Puede ser que el libro de Abrabanel haya sido leído manuscrito por Bembo y por Castiglione, porque se observan rastros de él en *Gli Asolani* y en *Il Cortegiano*. Pontus de Thyard lo tradujo al francés, y llegó a estar de moda entre los poetas de la Pléyada. Influye algo, quizá, en un soneto de Joachim du Bellay *(Si nostre vie est moins qu'une journée)* y en otro de Ronsard *(Comme on souloit, si plus on ne me blasme)*. Montaigne tenía el libro en su biblioteca, y da testimonio *(Essais*, III, cap. V) de su popularidad: «Mon page faict l'amour et l'entend: lisez luy Leon Hebreu et Ficin.» La obra de Abrabanel, tres veces traducida al castellano (sin saberlo Cervantes, según parece), influyó en poetas como Camoens (1524?-1580) y Herrera, y en prosistas como fray Luis de León y Malon de Chaide; apreciáronla el fraile agustino Cristobal de Fonseca (m. 1614) y el jesuíta Nieremberg, y se trasluce un débil eco de su doctrina en el *Discurso de la hermosura y el amor* (1652) de Bernardino de Rebolledo.

La importancia política de España, que aumentaba más y más, no podía menos de consolidar el puesto de los españoles en el mundo literario. Papas españoles, como Calixto III (m. 1458) y su sobrino Alejandro VI (m. 1503), contribuyeron a poner de moda el castellano. Un poeta napolitano, Luigi Tansillo, se declaró español de corazón—*spagnuolo d'affezione* (era de justicia, por consiguiente, que un poema de Tansillo, las *Lagrime di San Pietro,* tuviese en España éxito notable). Hemos visto que una obra de Juan del Enzina fué representada en Italia; la *Question de Amor* se publicó allí, y en Roma salió a luz en impresión póstuma la *Historia Parthenopea* (1516) del cura sevillano Alonso Hernández, protegido por el cardenal Bernardo Carvajal (1456?-1522), personaje poco edificante, candidato al Papado. Esta obra épica, desprovista de valor, escrita a imitación de Mena sobre las hazañas de Gonzalo de Córdoba, no gustó; pero su publicación en Italia revela la existencia de un público que se interesaba por las cosas de España.

A este público se dirigió Bartolomé de Torres Naharro (m. 1531?), natural de la Torre de Miguel Sexmero, cerca de Badajoz. Lo poco que de él sabemos, procede de una carta latina que figura a la cabeza de sus obras, dirigida a José Badio (1462-1535) por cierto «Mesinerius I. Barberius Aurelianensis» (dicho de otro modo Messinier Barbier de Orleans, personaje incógnito). Parece que Torres Naharro era soldado, que fué cautivado por piratas argelinos, y que, después de ser rescatado, tomó las órdenes. Una edición aislada (1517) de su *Comedia Tinellaria*, va dedicada al cardenal Bernardo Carvajal: sin duda Torres Naharro, Alonso Hernández y cualquier otro clérigo español necesitado en Roma, buscaban a porfía la protección de su influyente

compatriota. Evidentemente no se puede inferir nada de la frase *dilectus filius*, aplicada a Torres Naharro en un privilegio pontificio (1.º de Abril de 1517) por León X: es una fórmula cancilleresca. No obstante, el autor dedicó un soneto italiano a dicho Papa, y afirma que su *Comedia Tinellaria* fué representada ante León X y el cardenal Julio de Médicis (m. 1534); llama «su patrono» a este cardenal (el futuro Clemente VII), y merced a la indicación de este prelado, imprimió sus obras. Ignoramos por qué y cuándo salió de Roma. Hallámosle al servicio de Fabrizzio Colonna en Nápoles, donde sus obras dramáticas y sus poesías fueron publicadas en 1517 bajo el título de *Propalladia*, con dedicatoria al marqués de Pescara, marido español de la célebre Vittoria Colonna. Créese que Torres Naharro volvió a España, donde falleció poco después de 1530.

Sus poesías son de importancia secundaria. No haremos sino mencionar un *Psalmo* en honor de la victoria obtenida por los españoles contra los venecianos en 1513, y un repugnante *Concilio de los galanes y cortesanas de Roma,* obscenidad compuesta hacia fines de 1515. De muy diverso interés son cuatro romances a la manera popular; pero lo mejor que hizo como poeta, fué el *Retracto*, elegía acerca del primer duque de Nájera (m. 1515), aunque estas *coplas* inducen a una peligrosa comparación con las de Jorge Manrique. Como dramaturgo es como el autor ha alcanzado un lugar en la historia literaria. Su amigo Barbier nos advierte que Torres Naharro, aunque capaz de escribir sus piezas en latín, prefirió el castellano a fin de llevarse el lauro de ser «el primero en componer comedias en lengua vulgar»: esto parece dar a entender que Torres Naharro ignoraba la obra de Enzina, a quien imita, sin embargo, en su *Dialogo del Nascimiento,* escrito en 1512 ó des-

pués. Sea como quiera, Torres Naharro desarrolla el drama con más amplitud que su predecesor. Divide sus piezas en cinco actos, según el precepto de Horacio, y en su *Prohemio* llama a esos actos *jornadas,* «porque más me parescen descansaderos que otra cosa:» quizá, como supuso Tícknor, pensaba en las *journées* de los misterios franceses. Los personajes no deben ser menos de seis, ni más de doce; el autor se disculpa de introducír unos veinte en la *Comedia Tinellaria,* alegando que el asunto lo exigía; también se excusa de emplear algunos vocablos italianos, «de los cuales convino usar, habiendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron». Finalmente, divide la comedia en dos grandes géneros: la *comedia a noticia,* que trata de cosas conocidas y vistas en realidad de verdad, y la *comedia a fantasia,* que se ocupa en cosas fantásticas ó fingidas, que tengan color de verdad aunque no lo sean. He ahí su profesión de fé dramática, que determina más, señalando su *Comedia Soldadesca* y su *Comedia Tinellaria* como piezas *a noticia,* y la *Seraphina* e *Imenea* como piezas *a fantasia.* Podrían proponerse subgéneros: Torres Naharro ensaya el drama alegórico en su *Comedia Trofea,* donde hace salir a Apolo y a la Fama para conmemorar las hazañas realizadas en las Indias bajo el reinado de don Manuel de Portugal; intenta el drama caballeresco en la *Comedia Seraphina,* la *Comedia Imenea* y la *Comedia Aquilana* (que parece ser de fecha posterior); mientras que en la *Comedia Soldadesca*, la *Comedia Tinellaria* y la *Comedia Jacinta*, se ejercita en el drama de costumbres. Pero, como clasificación general, puede pasar la del autor. Cada pieza principia con un *introyto* o prólogo, donde se piden indulgencia y atención al público; después se resume la intriga, y empieza la acción.

Torres Naharro puede ser considerado como el primer maestro verdadero de la *comedia a fantasia* o drama novelesco. Los defectos de su teatro son bastante notorios, entre otros su tendencia a convertir la comedia en farsa, su inclinación a lo extravagante, su falta de tacto al atiborrar la escena (como en la *Comedia Tinellaria)* de numerosos personajes que chapurrean otras tantas lenguas. No obstante, su obra dramática tiene valor positivo, como también importancia histórica. Es muy posible, como apunta el Sr. Stiefel, que deba algo a las *farse* de Giovan Giorgio Alione de Asti (1460?-1521), pero en él la influencia italiana no toca a la forma, casi netamente española; sus versos octosilábicos no carecen de brío; su diálogo es vivo y oportuno, sus caracteres están presentados hábilmente: es el primer dramaturgo español que elaboró un asunto dramático y supo estudiar sus efectos desde el punto de vista del público. En una palabra, Torres Naharro tuvo conocimiento de la escena, de sus recursos y de lo que podía obtenerse de ellos. Desde 1520 hasta 1545, la *Propalladia* fué reimpresa cinco veces en España, donde pudo influir en un Jaime de Güete, en un Bartolomé Palau, aun en Castillejo o Micael de Carvajal, y otros. Sin embargo, la influencia de Torres Naharro, quizá a causa de la insuficiencia material del teatro, fué menos profunda de lo que se podía esperar. ¿Fueron representadas sus piezas en España? No se sabe. Quéjase de los ataques de sus enemigos de Italia, pero buscaba gran popularidad; escribió para un público selecto y culto, injuriando al «bestial vulgo». Tuvo el éxito que hubiera ambicionado, al influir sobre sus colegas: dió un gran paso adelante, porque es preciso llegar a los tiempos de Lope de Vega para encontrar un equivalente de su *Comedia Imenea*, cuyo asunto es el amor de Imeneo por

Febea, interviniendo el hermano de esta última a causa del «punto de honra.»

Sin duda fué leído en Portugal, donde la lengua castellana se abrió paso de un modo asombroso: para convencerse de ello, basta abrir el *Cancioneiro geral* (1516) de García de Resende (1470-1540), donde cuarenta y un poetas portugueses se expresan en castellano. Este idioma fué empleado también con frecuencia por GIL VICENTE, fundador del teatro portugués. Fíjase la fecha de su nacimiento entre 1452 y 1475; según algunas autoridades, murió en 1539; según otras, en 1557. Vicente era quizá licenciado en Derecho; seguramente era cómico, y compositor bastante diestro para poner en música la deliciosa canción—*Muy graciosa es la doncella*—en el *Auto da Sibilla Cassandra.* Sus conocimientos se extendían, según parece, a la poesía lírica francesa, popular y erudita, y nada obsta a que, en la última fase de su evolución, se haya aprovechado del teatro de Torres Naharro. Gil Vicente escribió cuarenta y tres piezas, once de las cuales están en castellano, doce en portugués, y las restantes en un lenguaje híbrido castellano-portugués, especie de habla macarrónica, lengua convencional que puede compararse con lo que se ha llamado dialecto *sayagués* en Juan del Enzina. El primer ensayo dramático de Vicente, el *Monologo da Visitação,* escrito en castellano y recitado por el mismo autor el 8 de Junio de 1502, fué la primera representación de una obra dramática en Portugal, fuera de la iglesia. Vicente comienza al estilo de Enzina, y la imitación del modelo español es más notoria en el *Auto pastoril castelhano* y en el *Auto dos Reis Magos,* con su feliz combinación de elementos sagrados y profanos. También es Enzina el inspirador del *Auto da Sibilla Cassandra,* donde Salomón requiebra a Casandra, sobrina de Abraham, de

Moisés y de Isaías. En el *Auto dos quatro Tempos* y en el *Auto da Fe,* Vicente prueba su independencia mediante un ingenio y una fantasía personales, y se eleva a gran altura lírica en la trilogía: *Auto da Barca do Inferno, Auto da Barca do Purgatorio* y *Auto da Barca da Gloria,* de los que se acordará Lope de Vega al escribir *El Viaje del Alma.* Gil Vicente es un entendimiento despreocupado, libre, desenfadado, versátil, apto para tratar de asuntos diversos, pronto para poner en escena los libros caballerescos en *Dom Duardos* y en *Amadis de Gaula,* dispuesto a explotar la *Celestina* en la *Comedia de Rubena,* bastante rico para que Calderón tome prestada de él la idea de su auto: *El lirio y la azucena.* Mas, con todo, ese brillante ingenio y discreto dramaturgo, no es un autor dramático en el mismo sentido que Torres Naharro: no es un hombre de teatro, es un exquisito poeta, cuyas piezas tienen más lirismo que fuerza creadora. Su concepción es bella, pero sus caracteres carecen a veces de precisión; y sin embargo, no es pequeña honra haber influído en verdaderos maestros como Lope de Vega y Calderón.

Mientras Vicente ampliaba los procedimientos teatrales de Juan del Enzina, un nuevo desenvolvimiento literario se manifestaba en España; en esta evolución el principal papel fué representado por el catalán Boscá, a quien es preferible llamar por su nombre castellanizado JUAN BOSCAN (m. 1542). Nació en Barcelona, en fecha desconocida, estudió con Luca Marineo da Badino (o Lucio Marineo Sículo), sirvió como soldado, y, según nos dice la segunda égloga de Garcilasso de la Vega, fué preceptor de don Fernando Alvarez de Toledo, universalmente conocido con el nombre de duque de Alba (1508?-1583). Versificaba como los demás, y nada de particular tienen tres poesías suyas, publicadas en el *Can-*

cionero general; hasta el año 1526, poco antes de terminar la educación de su alumno, no se atrevió a ensayar el hendecasílabo italiano. Su conversión fué debida al embajador veneciano Andrea Navagero (1483-1519), que se hallaba en Granada durante el verano de 1526. En una carta a la duquesa de Soma, Boscán hace el relato de su entrevista con Navagero: «Tratando con él en cosas de ingenio y de letras, y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia; y no solamente me lo dixo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa; y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fuí a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho, y así comencé a tentar este género de verso. En el qual al principio hallé alguna dificultad, por ser muy artificioso, y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después pareciéndome, quizá con el amor de las cosas propias, que esto comenzaba a sucederme bien, fuí poco a poco metiéndome con calor en ello». Este pasaje es clásico. Tícknor observa con razón que ningún extranjero influyó nunca en una literatura nacional más profunda y rápidamente que Navagero, y que en el citado párrafo tenemos un relato directo, probablemente único en la historia literaria, del principio de una revolución, hecho por el primero, si no por el más eminente de sus iniciadores.

Hubo antes de Boscán italianizantes, como Francisco Imperial, Santillana, Juan de Villalpando y otros, pero no había llegado el momento favorable, y Boscán es considerado, con justo título, como verdadero iniciador del movimiento. Con todo, no pareció el más indicado para tomar su dirección. Su vena poética no era muy

abundante, y además llevaba la desventaja de escribir en castellano y no en su lengua materna. Admite la identidad del hendecasílabo italiano con el metro de que se servía Ausias March (1397?-1459), a quien tenía en mucha estima; pero no le toma por guía, sino que únicamente se reconoce deudor de los italianos. Para adquirir el dominio del castellano, puso el mismo tenaz empeño que para emprender sin ayuda tareas más escabrosas; pero, en opinión de jueces competentes, no alcanzó a poseerle totalmente bien: Herrera le echa en cara que «se atrevió traer las joyas de Petrarca en su no bien compuesto vestido», y que, a pesar de todos sus esfuerzos, siguió siendo «estrangero de la lengua en que publicó sus intentos». En efecto, los ensayos de Boscán no fueron tan felices como él creía. En verso, sus defectos son harto visibles: rudeza, construcción desmañada, oido duro, vacilaciones, torpeza en la ejecución. Boscán no figura en la historia como artista brillante: ocupa el lugar de un iniciador, de un maestro por acaso, que, sin haberse esforzado por crear discípulos, indujo a todo un pueblo a admitir el encanto de las formas exóticas. Esto, por sí solo, constituye un motivo de recordación.

Boscán no era hombre de genio, pero sí de vario talento. Su amigo Garcilasso de la Vega le envió la primera edición del *Cortegiano* de Baltasar Castiglione (1478-1529), impresa en Venecia el año 1528, rogándole que lo tradujese en castellano. Aunque Boscán consideraba el arte de romanzar libros como «vanidad baxa y de hombres de pocas letras», dedicóse a él humildemente, e hizo una excelente versión (1534). Fué ésta la única obra que publicó; había preparado, sin embargo, una edición de sus versos, que salió a la luz merced al cuidado de su viuda: *Las obras de Boscan y algunas de*

Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros (1542). Según reza el Privilegio oficial, el volumen debería contener una traducción hecha por Boscán de «una tragedia de Eurípides» (no se precisa más). Semejante versión no se encuentra en el tomo: ¿ha existido realmente? No es inverisímil, porque parece que Boscán tenía conciencia de la limitación de sus fuerzas, y utilizaba los modelos como muletas. Sus primeros ensayos, escritos en los viejos metros castellanos, le muestran entregado a sus propios recursos, y entonces no es sino un versificador como tantos otros: en cuanto recurre a los poetas italianos, es un sér nuevo, aventurero feliz, a pesar de sus torpezas. Su *Historia de Leandro y Hero* está basada en Museo, y es rasgo característico el de desenvolver los tres o cuatrocientos hexámetros de Museo en cerca de tres mil hendecasílabos. Es una taracea desigual, enojosa en conjunto, pero que se hace más interesante cuando el autor se permite utilizar la *Favola di Leandro ed Ero* (1537), paráfrasis de Museo por Bernardo Tasso (1493-1569), poeta que pudo encontrar en Italia o en España. Se apropia, por decirlo así, a la fuerza, el verso suelto italiano—los *versi sciolti*—pero rara vez lo domina, y sus mecánicas cadencias fatigan; en ocasiones desaparece la apariencia de inspiración, y el autor zozobra en una prosa lánguida, cortada en trozos simétricos. Al burlarse de los *versos sueltos* de Boscán, Góngora tenía de su parte a todos los bromistas, así como también a todos los jueces serios; no olvidemos, sin embargo, que ese metro no se adapta fácilmente al castellano, y que mucho tiempo después de Boscán, no pudo aclimatarse en España. Notablemente mejor que la *Historia de Leandro y Hero* es la *Octava Rima,* alegoría que representa la Corte de Amor y la Corte de Celos, con la historia de una embajada que la

Corte de Amor envía a dos rebeldes barcelonesas—*dulces, blandas, discretas y graciosas.* Es sin duda la más agradable de las obras de Boscán, pero gran parte de la *Octava Rima* se reduce a la traducción literal de las *Stanze* del Bembo. Verdad es que la versión es ingeniosa, y que esta vez la manera de Boscán logra éxito. Esas imitaciones del Bembo, y otras del Petrarca, del Ariosto y de Claudiano, no le empequeñecen, porque nunca pretendió pasar por genio original. Nada pide este experimentador tenaz, que combinó pacientemente sus laboriosos mosáicos por sólo su gusto. Pero la suerte le fué bienhechora. Visto de lejos, en la perspectiva de la historia literaria, Boscán se nos muestra como fundador de una nueva dinastía poética, como jefe de una vanguardia irresistible. Es un puesto más grande que el que hubiera podido soñar tan modesto obrero.

Desde el punto de vista de la precedencia, ocupa el primer lugar. Desde el punto de vista del talento, queda oscurecido ante su joven camarada GARCILASSO DE LA VEGA (1503-1536), que lleva un nombre glorioso en las crónicas y en la poesía castellanas. Nieto de Pérez de Guzmán, entró a los diecisiete años en la guardia noble del Emperador, ayudó a sofocar el alzamiento de los comuneros (1520-1521), y, aunque su hermano mayor Pedro Lasso de la Vega (m. 1554) se unió a los rebeldes, Garcilasso supo conservar el favor de Carlos Quinto. Restablecido de una herida que recibió en la batalla de Olías, combatió contra los franceses en Navarra, y se casó en 1526. De allí en adelante, su vida fué un ajetreo continuo. Carlos V le llevó consigo a Italia en 1529, y al año siguiente fué enviado a París con una misión secreta. En 1531, habiendo partido para Alemania con su amigo el duque de Alba, cayó en desgracia por haber alentado un matrimonio irregular contraído por

su sobrino y homónimo con Isabel de la Cueva, dama de la emperatriz y sobrina del duque de Alburquerque. Garcilasso fué confinado en la Grosse Schütt Insel, y en esta vasta isla, formada por la ramificación del Danubio—*Danubio, rio divino,* escribe—compuso una de sus mejores poesías. Su confinamiento duró escasamente tres meses: quedó libre en Junio de 1531, y se puso a las órdenes del virrey de Nápoles don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, tío del duque de Alba.

En Nápoles, Garcilasso entabló relaciones con literatos, y conquistó todas las voluntades. Entre el otoño de 1532 y la primavera de 1533, dirigió una oda latina al erudito Antonio Telesio (1482-1534), diestro escritor también de versos latinos; asímismo en Nápoles, Garcilasso tuvo una pasión amorosa cuyo eco murmura suavemente en sus poesías. Pronto había de tornar a sus andanzas. En 1533 fué comisionado a Barcelona para ver al Emperador; allí encontró a su colega Boscán; visitó nuevamente Barcelona en 1534, y volvió a Italia por tierra, deteniéndose en Valclusa para escribir una epístola poética a Boscán, en aquella tierra

«do nació el claro fuego del Petrarca».

Este fué un último adiós. En 1535, Garcilasso tomó parte en la jornada de Túnez, donde recibió dos heridas al lado de Diego Hurtado de Mendoza, del que después hablaremos. De regreso a Nápoles, dedicó a Mario Galeota un soneto, y aceptó la dedicatoria de la edición de Virgilio que le ofreció Scipione Capece, uno de los jefes de los *Accademici Pontaniani.* En la campaña de Provenza (1536), Garcilasso era maestre de campo de la infantería en los momentos en que las fuerzas españolas fueron hostigadas por un puñado de arcabuceros refu-

giados en la fortaleza de Muy. Los cañones abrieron brecha en el muro, y Carlos Quinto se impacientó de que se retardase un instante el asalto. Picado Garcilasso, dirigió inmediatamente el ataque, sin casco ni coraza. Cayó mortalmente herido (23 de Setiembre), y murió en Niza (13 de Octubre de 1536), en brazos de otro soldado amigo, el marqués de Lombay, que el mundo conoce principalmente con el nombre de san Francisco de Borja (1510-1572). Dos años más tarde fué enterrado en Toledo, donde, como dice Góngora, cada piedra es un monumento suyo *(Lámina es cualquier piedra de Toledo).*

Su ilustre origen, su ardiente valor, su hermoso porte, su encanto personal, su prematura muerte, unidos a sus dotes poéticas, contribuyeron a convertirle en héroe de leyenda. Muerto a los treinta y tres años, personificó todos los talentos y todas las gracias: Tansillo anduvo acertado cuando le llamó *spirto gentil.* Boscán proclama lo que debe al brillante poeta soldado, confesando que no hubiera perseverado en sus ensayos, «si Garcilaso con su juicio—el qual, no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta—no me confirmara en esta mi demanda. Y así alabándome muchas veces este mi propósito, y acabándomele de aprobar con su exemplo, porque quiso él tambien llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente.» Boscán, que preparó una edición de sus obras, se proponía sin duda actuar de albacea literario de su amigo, pero no vivió bastante para llevar a efecto su propósito. Sin embargo, debió de dejarlo todo dispuesto: su viuda (como hemos dicho) publicó los versos de su marido en 1543, formando las poesías de Garcilasso el cuarto libro de la colección. Ni siquiera la muerte les separó: durante largos años, las obras de ambos amigos se imprimieron siempre juntas.

Garcilasso es, sobre todo, un artista, un poeta de distinción y de cultura; lo que Boscán conocía a medias, Garcilasso lo sabía a la perfección (1). Amigo de Bembo y de Tansillo, estaba penetrado del verdadero espíritu del Renacimiento, y, por la forma como por el fondo, es el más italianizado de los grandes poetas españoles. Sus ensayos de métrica castellana son de secundaria importancia: sus mejores trabajos revisten formas exóticas, y casi no hay exageración en decir que, en el fondo, es un poeta napolitano. Pero es algo más. Ciertamente no forma un gran volumen el conjunto de sus producciones: tres églogas, dos elegías, una epístola, cinco odas, treinta y ocho sonetos y algunas composiciones menores, entre ellas un *villancico*. Pero su obra, tan trabajada y perfecta, carecía de precedentes en castellano. Estimaba poco a los autores de su tierra; alabando a Boscán por haber traducido el *Cortegiano* de Castiglione, se le escapa una frase significativa: «yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar.» Quiso romper con lo pasado, hacer cosa nueva, y lo consiguió. Había leído todo, y olvidado poco. Sin duda los antiguos comentaristas han exagerado sus faltas de originalidad; de todos modos, su don de recordar es notable. Así, para no mencionar sino algunos ejem-

---

(1) Las estrofas latinas de Garcilasso, dirigidas a Antonio Telesio, están impresas en las *Opera* de este erudito (Nápoles, 1762), pp. 128-129. Otros versos latinos suyos han sido publicados por los Sres. P. Savj-López, E. Mele, y A. Bonilla y San Martín, en la *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas,* Agosto-Setiembre de 1897 (pp. 248-251), Junio y Setiembre de 1898 (pp. 362-368) y Julio y Agosto de 1899 (pp. 362-371).

plos, *I due pellegrini* de Tansillo le han sugerido algunos bellos rasgos de su primera égloga, y la segunda no es más que una paráfrasis de ciertos pasajes de la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1458-1530). No sólo se enriqueció a expensas de Marcial, de Dante, del Petrarca y del Bembo; imitó, según nos muestra el Sr. Flamini, a un poeta menor, como Marcello Filosseno (m. 1520?). Y sus imitaciones se extienden a la forma: en la bella canción *A la flor de Gnido,* donde procura ablandar el corazón de Violante Sanseverino en favor de un amigo, adapta admirablemente al castellano la traza métrica de Bernardo Tasso; y en cada una de las páginas que Garcilasso escribe, se echa de ver la deliberada elegancia de un discípulo de Horacio. En cuanto á la ejecución, exceptuando únicamente los versos sueltos, Garcilasso es casi impecable.

Se le ha objetado que abandona su personalidad y se transforma en eco maravilloso de una rancia concepción seudo-clásica. Esta crítica es plausible; el amaneramiento de Garcilasso carece de vigor, y su eterno dulzor empalaga: el arte se hace notar demasiado. Pero al reproche de no ser sino un poeta artificial, habría él contestado que siendo la poesía un arte, es esencialmente artificial. Toda poesía es una ilusión; la tarea del poeta consiste en transportarnos del mundo real al mundo ideal, y en convertir a éste en una realidad, aunque sólo sea por un instante. Esto es lo que hizo Garcilasso.

En efecto, alcanzó gloria siendo un artista imitativo. Quizá unía a su perfección técnica un temperamento poético excesivamente delicado para las vulgaridades de la vida. Como dice en su tercera égloga, vivió

«Tomando ora la espada, ora la pluma.»

La frase ha llegado a ser un lugar común, que tres siglos más tarde se encontrará en una carta de Alfredo de Vigny: «Je passe de mon épée à ma plume, ici comme partout.» Pero no se oye ya el chischás de las armas en los versos del caballero castellano: nos lleva a través de la encantada bruma de una Arcadia que no existió nunca, pero que este encantador sabe imponernos. Condenar sus versos como artificiales, es condenar toda la escuela de la poesía pastoral. Si Garcilasso adopta el nombre de Salicio o de Nemoroso, si bajo este último nos presenta a Boscán o a Antonio de Fonseca, si hace de Elisa el seudónimo de Isabel Freyre o de cualquiera otra (nos guardamos bien de afiliarnos a un partido en la discusión relativa a estas identificaciones), traduce la fórmula existente como sólo puede hacerlo un hombre de genio. Vuelve, no a los hechos materiales de la trivial naturaleza, sino a una naturaleza idealizada en forma de lánguida hermosura, expresando en sus versos una doctrina neoplatónica y mística, una *morbidezza* embellecida con acentos eólios.

Garcilasso puede no ser un supremo poeta: los españoles le consideran unánimemente como uno de sus poetas más perfectos, y tienen mucha razón. Proponiéndose reproducir la arrebatadora impresión de la égloga virgiliana, Garcilasso logra su objeto con maravillosa habilidad: único tal vez entre los poetas modernos, da idea aproximada del encanto melancólico y soñador de Virgilio. En términos generales, puede decirse que lo que Boscán intentó con más arrojo que fortuna, Garcilasso lo realizó con inmediato éxito. Sufrió percances; no consiguió que se aceptasen las rimas encadenadas o interiores; no llegó a señorearse del verso suelto, aunque sobrepujó las tentativas de Boscán; le acontece escapársele un giro italiano; acá y allá puede atisbarse algún

pequeño rasgo pedantesco. Pero, por otra parte, naturalizó el soneto, ensanchó el marco de la canción; casi puede decirse que inventó la oda, y la estructura de sus *silvas* (versos de siete y once sílabas) es tan admirable que frecuentemente se ha olvidado la prioridad de Bernardo Tasso, dejándose fascinar por el poeta castellano:

«Si de mi baxa lira
tanto pudiesse el son...»

No son éstas ligeras proezas, tratándose de un soldado que murió a los treinta y tres años. Garcilasso sobrevive como reconocido maestro de la forma del *cinquecento*. Cervantes y Lope de Vega estuvieron de acuerdo para proclamarle el primero de los poetas castellanos, y, con leves reservas, su juicio ha sido confirmado. En el siglo XVI era tan grande su popularidad, que algunas gentes sencillas concibieron la grotesca idea de refundir sus poesías, dándoles un matiz religioso. Para neutralizar la tendencia algo pagana del poeta, Sebastián de Córdova Sazedo publicó una especie de parodia devota, que rotuló: *Las obras de Boscan y Garcilasso trasladadas en materias Christianas y religiosas* (1575). Allén los Pirineos, Garcilasso fué considerado como el poeta más característico de su país: con arreglo a su segunda égloga, hizo François de Belleforest su *Pastorale amoureuse* (1569), y Marino le encontraba digno de un honroso lugar junto a Ronsard en su *Galleria* (1619). Hoy es poco leído en el extranjero, pero aquél paladín deslumbrador de aterciopelada voz, ejerce aún sutil influencia en la literatura castellana.

La nueva escuela tuvo éxito en el vecino reino, y, entre los portugueses italianizantes de los orígenes, hay que citar sobre todo a FRANCISCO DE SÂ DE MIRANDA

(1485?-1558), que escribió en castellano setenta y cinco de las noventa poesías que la Señora Michaëlis de Vasconcellos ha reunido en su edición. Miranda había empezado escribiendo en el *Cancioneiro geral* de Resende *cantigas* y *esparsas* en el estilo antiguo, que jamás abandonó enteramente; pero, después de su viaje a Italia (1521-1526), volvió a Portugal con una inclinación señalada hacia la nueva métrica. Su *Fabula do Mondego,* compuesta hacia 1528, es un ensayo del género pastoril, independiente de los de Boscán y Garcilasso; la tendencia italiana es todavía más perceptible en la égloga *Alexio,* compuesta por los años de 1528 a 1532, donde Miranda ensaya por vez primera el hendecasílabo. Hasta entonces, Miranda no parece haber sido influído por Garcilasso ni por Boscán, aunque tuviese lejano parentesco con el primero y hubiera podido conocer al segundo cuando regresó de Italia; a juzgar por sus versos, dirigidos a Antonio Pereira Marramaque, no fué antes de 1534-1535 cuando este último ofreció a Miranda una copia manuscrita de las poesías de los dos innovadores, que hicieron en España lo que él en Portugal. Miranda se hizo al momento admirador entusiasta de Garcilasso, cuya muerte lamenta en *Nemoroso,* la mejor de las cinco églogas que escribió en castellano, composición no indigna del asunto. Aunque extranjero, y no exento de ciertos lusitanismos, Sâ de Miranda escribe en un castellano bastante correcto; su uso de versos oxítonos es una torpeza de la que no se libró Boscán; lo esencial es que infiltró a través de la forma convencional su sincero amor a la belleza natural y sus sensaciones conmovedoras.

El soldado sevillano Gutierre de Cetina (1518?-1557) se alistó también entre las fuerzas italianistas. Sirviendo en Italia y en Alemania, por los años de 1542

a 1547, logró la protección de Diego Hurtado de Mendoza, a quien dirigió una epístola poética que tiene, verdaderamente, otros méritos más que el de cierto rasgo de magnífico descaro — el pasaje en que pide a su protector que le regale un cuadro del Ticiano. Cetina marchó a Méjico hacia 1547, volvió a Sevilla, donde debió de escribir mucho, y finalmente tornó a Méjico; murió en los Angeles a consecuencia de las heridas que recibió por error en un alevoso ataque nocturno. Cetina, durante largo tiempo, debió la mayor parte de su reputación al famoso madrigal *Ojos claros, serenos;* pero posee otros muchos títulos. Su tema general es el amor arcádico, la desgraciada pasión de Vandalio (el mismo poeta) por Amaríllida, y así sucesivamente; varias de sus poesías no son sino traducciones más o menos libres del Petrarca, del Ariosto y de Ausias March; pero Cetina es de una rara habilidad técnica, y sobre todo maneja el soneto con una maestría superior a la de Garcilaso. ¿Escribió, como se dice, para el teatro? En todo caso, este versificador flexible y muy diestro, a pesar del brío de su métrica, procura más bien adaptarse al gusto del momento, que llegar a ser una nueva potencia literaria.

No sabemos cuándo nació ni cuándo murió Hernando de Acuña; falleció ciertamente antes del 4 de Octubre de 1589, fecha del privilegio concedido a su viuda para la publicación de sus *Varias poesias* (1591). Distinguióse primero por *El Caballero determinado* (1553), traducción del poema de Olivier de la Marche (1425-1502), *Le Chevalier délibéré.* Carlos Quinto gustó de esta glorificación alegórica de su bisabuelo Carlos el Temerario, hizo de ella una versión en prosa, y encargó a Acuña que la pusiera en verso; esto es lo que cuenta Van Male, añadiendo que el emperador le regaló esta traducción versificada, para que la imprimiese por su

cuenta el secretario flamenco. Ahora bien, Carlos Quinto hablaba mal el castellano al principio de su reinado, y jamás lo dominó hasta el punto de poder utilizarlo como instrumento literario: observemos que dictó sus *Commentaires* en francés, y no en castellano. *El Caballero determinado,* versificado en dobles quintillas, debe considerarse como obra de Acuña; obtuvo cierto éxito, porque hubo de él cuatro ediciones en veinte años. Sin embargo, el autor no siguió por este camino; se afilió a los italianizantes, y, al imitar la *lira* de Garcilasso, ridiculizó a aquel «buen caballero y mal poeta» Gerónimo de Urrea (1513-1574?), que también tradujo *Le Chevalier délibéré* en 1555 y escribió el *Libro del invencible caballero Don Clarisel de las Flores y de Austrasia,* novela caballeresca bastante interesante, que permaneció inédita hasta 1879, año en que sólo salió a luz la primera parte de la obra. Acuña no carecía de ambición, puesto que se atrevió a escribir la *Contienda de Ayax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Achiles,* donde emplea el verso suelto, metro tan rebelde a la lengua castellana. Dejó también una traducción fragmentaria (tres cantos y seis estrofas) del *Orlando innamorato* de Boiardo, que no hace olvidar al original. Acuña es más bien un versificador elegante que un verdadero poeta, hábil rimador de ocasión. No obstante, de vez en cuando sabe dar una nota grave en sus sonetos, uno de los cuales contiene el célebre verso que expresa su ardiente deseo de la unidad política y religiosa bajo la dirección de España:

«Vn Monarca, vn Imperio y vna Espada.»

La conversión, algo tardía, de Acuña a los principios de los italianizantes, sólo importa como señal de la moda

que imperaba. Su personalidad es de bastante menos valía que la de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), una de las figuras más notables de la historia política y literaria española. Su biografía está por hacer; aquí no podemos sino indicar sumariamente algunos puntos de su larga carrera. Fué el quinto hijo del segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar; educóse primero en Granada (donde tuvo por compañero a un pobre joven que había de ser conocido más tarde con el nombre de Fray Luis de Granada), y después en Salamanca, con propósito, según es fama, de hacerse eclesiástico. Es posible que recibiese las órdenes menores, lo cual no le impidió disfrutar de la vida mundana. Dícese que estuvo en la batalla de Pavía (24 de Febrero de 1525) y que, dos años más tarde, fué a Venecia con una misión; este último detalle debe de ser erróneo. Se batió junto a Garcilasso en Túnez, donde dió pruebas de grande arrojo; en 1537 fué enviado a Inglaterra como embajador extraordinario para negociar allí el matrimonio de Enrique VIII con la duquesa de Milán, sobrina de Carlos Quinto, y el de María Tudor con el príncipe Luís de Portugal. Fracasada la misión, Mendoza pasó en los Países Bajos el otoño de 1538; partió de allí el año siguiente para Venecia, donde permaneció como embajador hasta cerca del 1547. Ya había sido nombrado representante de Carlos Quinto en el concilio de Trento, donde su energía engendró el rumor de que había de recibir un obispado del emperador y un cardenalato del Papa Paulo III (m. 1549). Nada de esto ocurrió; quedó en Roma hasta fines del pontificado (1550-1555) de Julio III; según López de Gómara, su conducta administrativa en Siena dió algunos motivos de descontento; según otros, hirió el amor propio de Julio III con su altanero porte. Como quiera que sea, volvió a España en 1554,

y el advenimiento de Felipe II dió fin a su carrera diplomática.

El nombre de Mendoza será eternamente inolvidable en los anales de la erudición española. Era un soldado, un hombre de mundo, un teólogo, un literato primoroso, un sabio. El erudito historiógrafo Juan Paez de Castro (m. 1570), que era de sus íntimos en Trento, cuenta que Mendoza le decía frecuentemente: «Estudiemos, señor Joan Paez». La frase es característica. En Venecia, Mendoza fué el patrono de la imprenta de los Aldos y se consagró a estudios serios: excelente latinista, versado en la lengua arábiga, se entusiasmó con el griego; obtuvo manuscritos griegos de Soliman II el Magnífico, envió a Nicolás Sofiano a Grecia y a Turquía para recoger otros, e hizo transcribir para su propia biblioteca (cuyos restos se hallan en El Escorial), todo lo que le interesó de la colección griega de Bessarion. La primera edición del texto griego de Josefo fué impresa (1544) en Basilea con arreglo a tres manuscritos de Mendoza, que concibió el proyecto de comentar a Aristóteles, y nos ha legado una traducción de la *Mecánica*.

Sin embargo, no todo era gravedad en este diplomático altivo y laborioso. Su talento tenía un aspecto ligero, alegre, malicioso, y su picante agudeza se desenvuelve libremente en las chispeantes redondillas que encantaban a un juez como Lope de Vega. Mendoza sobresalía en el manejo de los antiguos metros; pero era casi inevitable que, a fuer de hijo legítimo del Renacimiento, y habiendo vivido en Italia durante largos años, se pasase al bando contrario y se ejercitara en la nueva métrica. No es en estos ensayos seudo-clásicos donde más sobresale; admitamos la sinceridad del sentimiento que inspira su elegía a la muerte de doña Marina de Aragón (m. 1549); reconozcamos la elegancia de su *Fa-*

bula de Adonis, *Hipomenes y Atalanta,* escrita en octavas reales, y sin duda lo mejor que hizo en este género. No son, ni mucho menos, obras maestras. Tampoco fué siempre feliz en su elección de asuntos: la pulga y la zanahoria no se prestan fácilmente al estilo burlesco, y quizá Juan Díaz Hidalgo tuvo razón al omitir semejantes poesías en la colección de versos de Mendoza, que publicó en 1610. Pero en Mendoza el mal es más hondo: no sólo no se acomoda la nueva métrica a su ingenio travieso y revoltoso, sino que su manera es rudimentaria, no logra dominar la forma italiana, y recurre a los versos oxítonos con una frecuencia que, a la larga, enfada. Con todo, si Mendoza abandonó la escuela en que fué tenido por maestro, para ser un mediano aprendiz en la escuela italiana, ¡qué encanto debía de revestir esta novedad!

Mendoza flotó a merced del viento, porque no era un poeta de bastante altura para hacer regolfar la corriente, aun si lo hubiera querido. Uno de sus antiguos agregados ó secretarios, Cristobal de Castillejo (1490?-1550), poeta de bastante mejores dotes, lo intentó y fracasó. La biografía de Castillejo ha de rehacerse por completo. Nació en Ciudad Rodrigo; entró, siendo muy joven, al servicio del Infante Fernando, hermano de Carlos Quinto; recibió órdenes sagradas, y volvió en 1525, como secretario, a las órdenes de Fernando, que llegó a ser, sucesivamente, rey de Bohemia (1526), rey de Romanos (1531) y rey de Hungría (1540). Castillejo acompañó al rey a la dieta de Augsburgo, y luego por varios lugares en Austria y Bohemia; su familia fué declarada noble en 1532, y en 1536 fué nombrado para un beneficio en Ardegge, en la diócesis de Passau. Podríamos pensar que tal beneficio era una sinecura, si no lo hubiese renunciado en 1539—quizá porque tenía que ir a Ve-

necia en ese año, entre el séquito del embajador Mendoza. Siempre delicado, envejecía prematuramente; en una carta de 4 de Setiembre de 1547, habla como un valetudinario de su poca salud; hacia sus últimos días, era pobre, y no vivió bastante para presenciar la elección imperial de Fernando (1558). Según la inscripción grabada sobre su tumba en Wiener Stadt, Castillejo murió el 12 de Junio de 1550. Falleció en Viena: carece, pues, de fundamento, la relación que le convierte en un cartujo archi-centenario que murió en Valdeiglesias, cerca de Toledo, el año 1596.

Como vemos, Castillejo pasó en el extranjero la mayor parte de su edad madura: por esto quizá, reaccionando contra influencias exteriores, siguió siendo tan tenazmente castellano. Si hemos de creerle, había viajado por Francia, Esclavonia, Países Bajos, Polonia, Hungría, Italia, Alemania e Inglaterra. No sabemos cuánto tiempo estuvo en Italia cerca de Mendoza, pero no le impresionaron las modas literarias de la tierra; lejos de dejarse influir por el ejemplo de su superior, se mofa de él. En un cáustico soneto, cita a Mendoza y a Garcilasso, a Boscán y a Luis de Haro, como italianizantes típicos. Castillejo prefiere naturalmente los antiguos metros, que se adaptaban tan bien a su espíritu regocijado, gracioso, irónico; ningún contemporáneo supo competir con él en la composición de aquellos lindos versos que dedicaba a numerosas damas, sobre todo a aquella Ana (Anna von Schaumburg) por la cual sentía una admiración entre jocosa y seria, pero enteramente platónica. Glosaba con gusto una poesía de Jorge Manrique o un romance como el de *La bella malmaridada;* imitó otros romances con cierta nota triste, como en *Tiempo es ya, Castillejo* y en su lamento *Por la dolencia va el viejo;* no menospreció elegantes niñerías, acrósticos de escasa di-

ficultad, ni siquiera ingeniosos juegos de palabras, canciones de aldeanas bodas, refranes populares y sabrosos: diríase, en ciertos momentos, que es un Juan Ruíz menos fuerte, mejor educado. Castillejo esparce por sus poesías alusiones eruditas; buen latinista, hizo tres traducciones de Ovidio, y mezcló con sus ingeniosidades zumbonas y amatorias, imitaciones de modelos clásicos: algunas estrofas de su poesía *Vuestros lindos ojos, Ana,* son una adaptación de Catulo (car. LI), a quien sigue imitando en *Dame, amor, besos sin cuento* (car. V). Consintió en imitar a los modernos, preferentemente a los que escribieron en latín: así Menéndez y Pelayo ha mostrado que el epigrama de Navagero: *De cupidine et Hyella,* es la fuente de las encantadoras coplas *Al amor preso*. Se ha observado en la *Torre del viento* un recuerdo del Petrarca, pero no se extiende a más la complacencia de Castillejo.

Con la forma es con lo que no transige, y no es de extrañar. Había practicado la antigua métrica por lo menos desde 1518, fecha probable de su poesía *En una partida de la corte para Madrid,* y la dominó como un maestro; acercábase a los cuarenta años cuando, sin noticia suya, Boscán y Garcilasso comenzaron sus nuevos ensayos; había traspasado los cincuenta cuando las obras de éstos fueron impresas, y, en semejante edad, no sentía ningún deseo de volver a ir a la escuela. Sin embargo, Castillejo no se hacía ilusiones sobre el mérito de la vieja literatura; un pasaje de la dedicatoria del *Dialogo llamado Aula,* atestigua que en el fondo estaba de acuerdo con Garcilasso, puesto que escribe «que las trovas castellanas no son aún de tanto crédito y auctoridad en caso de veras, que puedan ponerse en la mesa por manjar principal, sino por fructa.» Reconocía, pues, la necesidad de rejuvenecer la poesía castellana; pero insistía

tenazmente en que los innovadores erraban el camino adoptando sin selección la métrica de los italianos. Esto es lo que censura en Boscán, aun admitiendo sus méritos:

«El mismo confesará
que no sabe dónde va.»

Tal es la tema de Castillejo, para quien los adornos presuntuosos no suplían la pobreza del fondo: por lo demás, en algunas puntadas contra sus adversarios, emplea las formas italianas, como para hacer ver que podría dominarlas si valiesen la pena. Quizá no estaba enteramente desprovisto de razón; quizá también sus ideas sobre el nuevo sistema no eran bastante precisas; nada importa, porque ninguna inexactitud puede amenguar la agudeza de su mordacidad. Si hubiese vivido en España, quizás hubiera sido el alma de una formidable resistencia contra la escuela italiana. En realidad, vivió harto alejado de la lucha para asestar un golpe decisivo; además, aunque algunas de sus obras vieron la luz en 1543-1544, no fueron coleccionadas hasta 1573; en esta fecha, sus burlas y sarcasmos llegaban demasiado tarde, porque se había perdido la partida. Pero no por completo: si la métrica italiana se estableció definitivamente en España, no es menos cierto que también siguieron cultivándose los viejos metros. Lope de Vega, aunque fué el jefe de los italianizantes de su época, escribió a veces bellas poesías en las antiguas formas. Y no fué sólo en España donde Castillejo encontró partidarios e imitadores. Se impuso a Chapelain; Sarrasin, que le llama «Cristoval de Castilène», le citaba, le leía con atención, y le debe quizá alguna ocurrencia; y más de un pasaje de Castillejo se vuelve a hallar en los alambicados versos de Voiture. Merece su éxito; porque aquel

verdadero poeta, impenitente conservador, representa con brillo una escuela poética que posee el sabor del terruño hispano, escuela que tres siglos de modas predominantes no han podido destruir.

Castillejo, según hemos visto, menciona a Luís de Haro como uno de los principales italianistas. ¿Estaba bien enterado? Las únicas poesías conocidas del capitán Luís de Haro, son cuatro trivialidades al estilo antiguo. Rimador que hubiese gustado más a Castillejo, es ANTONIO DE VILLEGAS (m. hacia 1551), cuyo *Inventario* (1565) contiene buenos versos a la antigua moda, una detestable paráfrasis de la historia de Píramo y Tisbe, y un célebre cuento en prosa que, como veremos, no es, probablemente, de Villegas. El hijo de João Rodrigues, médico de Juan III de Portugal, GREGORIO SILVESTRE (1520-1569), perteneció sucesivamente a las dos escuelas poéticas. Empezó siendo feliz imitador de Garci Sánchez de Badajoz y de Torres Naharro; luego cambió de manera y llegó a emplear la métrica italiana con elegante maestría. ¿Cuál fué el motivo de semejante transformación? Según Pedro de Cáceres y Espinosa, autor de un discurso que precede a las *Obras* (1582) de Silvestre, éste adoptó la nueva métrica porque se había hecho popular. Quizás el cambio le valió más tarde la amistad de Barahona de Soto, italianista convencido; materialmente, Silvestre se aprovechó poco de su mudanza, porque murió pobre en Granada, de cuya catedral era organista. Las explicaciones de Cáceres en cuanto al motivo de la conversión de Silvestre, no arguyen un temperamento artístico; sin embargo, dió pruebas de excelente técnica en ambos estilos, y su adhesión es significativa, porque enseña que, en unos veinte años, los métodos italianos habían arraigado profundamente en España.

No hubo revolución análoga en la prosa, pero se ob-

serva en ésta un progreso encaminado a la claridad. Ya en los últimos años del reinado de los Reyes Católicos, GABRIEL ALONSO DE HERRERA (m. 1534?) había publicado su *Obra de Agricultura* (1513), compilación de abundantes noticias, expuestas con una precisión que demuestra poseía verdaderas dotes literarias. ¿Cuál será la forma exacta del nombre del jurisconsulto que llamaremos JUAN LOPEZ DE VIVERO PALACIOS RUBIOS (1450?-1525?), consejero de Carlos Quinto? Dicha forma cambia en cada obra y con cada impresor: limitémonos a señalar su *Tractado del esfuerço bellico heroyco* (1524), escrito con energía algo abrumadora. Mayor atractivo ofrece el talento de FRANCISCO [LOPEZ] DE VILLALOBOS (1473?-1549?), judío converso, médico del rey Fernando y después de Carlos Quinto. Versificador a ratos, publicó, durante su permanencia en Salamanca, *El Sumario de la medicina...* (1498), obra juvenil, pasada en silencio por los que citan su derivación: *Los Secretos de philosophia y medicina* (1539) de Alonso López de Corella (1). Los versos de arte mayor del *Sumario* no son sublime poesía, ni mucho menos, pero valen más que las afectadas poesías que Villalobos dió más tarde al *Cancionero* de Nágera. No careció de universalidad, porque hizo una versión (terminada el 6 de Octubre de 1515) del *Amphitruo* de Plauto, y comentó en 1524 los dos primeros libros de la *Historia natural* de Plinio, de tal manera, que se ganó ásperas censuras de Hernán Núñez de Toledo, a quien había ofrecido un ejemplar. Era juego peligroso, porque Villalobos, en su res-

---

(1) El autor redujo las setecientas *preguntas* en la segunda edición de su obra, citada con más frecuencia que la primera: *Trezientas preguntas de cosas naturales. En diferentes materias* (Valladolid, 1546).

puesta (Diciembre de 1526) a Núñez, mostró que tenía talla para luchar con el más pintado en materia de desvergüenzas y descaros. Esta particularidad se nota en las cartas del ingenioso médico, cuya mejor obra es el *Tractado de las tres grandes*—impreso en el *Libro titulado los Problemas* (1542): tratado sobre la gran parlería, la gran porfía y la gran risa, donde su familiar humor, su regocijada fantasía y su observación maliciosa, se manifiestan agradablemente.

Más grave temperamento revelan los escritos de HERNAN PEREZ DE OLIVA (1494?-1533), hijo de un erudito cordobés, autor de un libro geográfico inédito: *Imagen del Mundo*. Pérez de Oliva estudió en Salamanca, en Alcalá de Henares, en París, en Roma, y nuevamente en París antes de regresar a España, donde llegó a ser profesor de Teología moral y luego Rector de Salamanca. Aquí no haremos sino mencionar de pasada su fragmentario *Dialogo de la dignidad del hombre,* redactado para demostrar que el castellano vale tanto como el latín en cuanto medio de expresión para asuntos graves: este buen modelo de prosa ciceroniana, fué publicado en 1546, con una continuación, por Francisco Cervantes de Salazar (1514?-1575), profesor de retórica en Osuna y más tarde (1553) en Méjico. Estaba demasiado bien afirmada la supremacía del latín para poder ser conmovida al primer golpe, pero quedaba, por lo menos, amenazada.

La celebridad de los prosistas que acabamos de nombrar, es enteramente local. El cronista oficial de Carlos Quinto, ANTONIO DE GUEVARA (1480?-1545), adquirió reputación europea. Nació en la parte de las Asturias que hoy constituye la provincia de Santander, ingresó en la orden franciscana, fué nombrado comisario de la Inquisición de Valencia, donde se envanece de haber

convertido veintisiete mil familias de moriscos, prosiguió esas conversiones forzadas en Granada, y llegó a ser obispo de Guadix (1527?), y después de Mondoñedo (1537). En 1528 aparecieron tres ediciones clandestinas de su *Libro aureo de Marco Aurelio, emperador y eloquentissimo orador,* y otras tres al año siguiente. En esta última fecha intervino el autor, y publicó una refundición ampliada de su obra, que rotuló: *Libro llamado Relox de Principes, en el qual va encorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio:* existe otra edición de la misma fecha (1529), intitulada: *Libro del emperador Marco Aurelio con Relox de Principes*. Guevara reunió, pues, dos obras en una sola: el *Marco Aurelio,* que dió como historia auténtica, pretendiendo que era versión de un manuscrito de Florencia (manuscrito que no existió nunca); y el *Relox de Principes,* novela didáctica donde se encuentra el bosquejo del gobernante, tal como debería ser en una utopia terrestre. Guevara es al mismo tiempo interesante y enojoso; su historia es demasiado ligera, su didacticismo harto pesado, y su estilo tiene desigualdades análogas, pasando de la maligna familiaridad a un tono elevado, antitético, artificial, a menudo caótico. Pero en medio de este fárrago de lugares comunes y de frases vulgares, se hallarán trozos verdaderamente elocuentes, de los que se acordará más tarde Cervantes; tampoco se puede negar que Guevara es un narrador facil: véanse, por ejemplo, las páginas (libro III, cap. II-V) referentes al villano del Danubio. ¿Inventó Guevara este cuento? Si realmente es suyo, tiene derecho a quejarse de La Fontaine, porque en éste es en quien se piensa, al acordarse del pasaje *(Fables*, libro XI, 7) que celebra

«...... le grand cœur, le bon sens, l'éloquence
du sauvage ainsi prosterné.»

En realidad, Guevara escribió una novela antigua que hizo competencia a las novelas de caballerías, algunas de las cuales, como hemos notado ya, habían revestido esta misma apariencia de historia auténtica. La versión primitiva del libro fué traducida al francés por René Bertaut de la Grise, con el título de *Liure dor de Marc Aurèle* (1531), y la refundición rotulada *Lorloge des princes* (1540) parece debida a Bertaut de la Grise y a Antoine du Moulin; en la traducción inglesa (1534) de Lord Berners se ha querido ver el origen del eufuismo, especie de preciosismo que se divulgó en Inglaterra hacia 1580. Esto es atribuir demasiada responsabilidad a Guevara y a su libro: sin embargo, su fama fué duradera y extensa, porque hay traducciones en italiano (1543), en alemán (1599), en latín (1606), en holandés (1612) y por último, dos siglos más tarde, en armenio (1738).

La pluma de Guevara era laboriosa. En su *Decada de los Cesares* (1539), sigue a sus autoridades, al mismo tiempo que intercala poco escrupulosas invenciones para realzar el interés de su compilación biográfica. No es más concienzudo su método en sus *Epistolas familiares* (1539-1542), cuyo primer libro fué traducido al francés «par le seigneur de Guterry, docteur en médecine», en 1556; la obra completa se tradujo más tarde (1565-1573) al francés, rivalizando con la novela de *Marco Aurelio*, donde Guevara había ensayado el género epistolar. Los lugares comunes abundan en esas *Epistolas familiares,* que, a pesar de ser la más legible de las obras de Guevara, se hace fastidiosa a la larga, a causa de su erudición intempestiva y de su tono sermoneador. Contienen algunos rasgos agudos, ciertas observaciones exactas, delicadas y de picaresca malicia; por desgracia, el obispo posee el funesto don de decirlo todo, la comezón de la omnisciencia, una falsa idea de su situación en el

mundo. Prodiga consejos a todos sobre cualquier asunto: de tan buen grado descifra un epitafio romano, como explica, con suficiencia envidiable, las profecías de una sibila, o relata la historia de las cortesanas Lamia, Flora y Laida, o sermonea indistintamente a los militares o a los recién casados, a los médicos o a los judíos. Y doquier resplandece la profesional pedantería del moralista: en cierta epístola humorística donde procura consolar a una sobrina por haber perdido una perrita, no puede menos de recordar el triste caso de Eva y de Abel. Esto es de un mal gusto característico, lo cual no obstó a la popularidad de las *Epistolas familiares* o *Les Epistres dorées,* según el título de la traducción francesa. «Ceulx qui les ont appelées *Dorées,* faisoient jugement bien aultre que celuy que j'en foys», escribe Montaigne *(Essais,* I, cap. xliii); con todo. el mismo Montaigne toma de ellas pasajes, con una frescura no superada por Brantôme.

Otros tres libros de Guevara salieron a luz en 1539: el *Libro de los inuentores del marear y de sesenta trabajos que ay en las galeras,* cuyo título indica bastantemente su asunto; el *Auiso de priuados y doctrina de cortesanos,* tema trillado que se presta a las huecas amplificaciones tan del gusto del autor, que debió de hablar en esta ocasión con conocimiento de causa; y el *Menosprecio de la corte y alabança de la aldea,* nueva ocasión de elocuencia declamatoria. El Sr. Louis Clément ha hecho notar que estas dos últimas obras han influído en *Le Courtisan retiré* (1574) de Juan de la Taille (1540-1611), poema importante en la historia de la sátira francesa, y el *Menosprecio*—añadiremos nosotros—ha tenido el honor de ser utilizado por el poeta Henry Vaughan (1672-1695), el dulce «Silurist». No es esto todo, porque Guevara publicó también obras devotas, como el *Oratorio de*

religiosos y exercicio de virtuosos (1542), estimado por santa Teresa. Es difícil formarse idea exacta de Guevara: no le faltaba talento, y su estilo—muy vario, a veces directo y conciso, otras hueco y enrevesado—ha sido juzgado harto severamente; es el lenguaje de un orador, más bien que el de un escritor, excesivamente fácil y abundante, de forma mediocre, pero vivo y animado a ratos. De lo que carecía en absoluto era del sentido de la medida, de la conciencia y la honradez más elementales. En cuanto a sus errores ¿quién podría enumerarlos? El bachiller Pedro Rhua, lector en Soria, le escribió dos cartas en 1540, apuntando las equivocaciones que había notado en las *Epistolas familiares;* Guevara contestó brevemente, sin disculparse, pero confesando un escepticismo casi absoluto en materia que no fuese de carácter religioso, y añadiendo que escribía para entretenerse. Rhua no se doblegó, sino que volvió a la carga en una tercera carta donde trata también del *Menosprecio*. Las *Cartas de Rhua* (1549) demostraron la deficiencia de Guevara en asuntos que trataba con tan asombrosa seguridad. Pero ¿por qué tomarle en serio? Era un hábil novelista, a la vez que un gracioso que entretenía a sus contemporáneos, y cuya influencia ha sido exagerada.

Pasemos rápidamente por las obras de Pero Mexia (1499?-1551), caballero sevillano a quien se ha identificado, no sin fundamento, con el «Caballero cesareo» autor de algunos excelentes romances de la colección de Sepúlveda. Escribió la *Silua de varia lecion* (1542) (una de las muchas derivaciones de los *Apophthegmata* de Erasmo), y los *Dialogos eruditos* (1545). Mexia no podía prever que su *Silua* engendraría una obra maestra: el *Tamburlaine* (1590) de Marlowe, ni que Lope de Vega utilizaría la misma fuente para *La inocente sangre*. Mexia prefería sin duda su *Historia imperial y cesarea*

(1545), buena compilación biográfica de los emperadores desde Julio César hasta Maximiliano, ó quizá su Historia del reinado de Carlos Quinto, obra sin terminar, que todavía no ha encontrado editor. Cierto es que el reinado de Carlos Quinto fué notable por la actividad de los historiadores. El más ambicioso de estos escritores era Florian de Ocampo (1499?-1555?), canónigo de Zamora, primer editor (1541) de la crónica llamada de Alfonso el Sabio, y autor de *Los quatro libros primeros de la Cronica general de España* (1543), obra a la cual agregó un quinto libro en la reimpresión de 1553. Tomando por punto de partida el diluvio, Ocampo, naturalmente, no pudo llegar en su libro más acá de la época romana; dió a entender que guardaba entre sus papeles un suplemento considerable, pero la verdad es que no se halló nada después de su muerte. Como historiador científico y como estilista, Ocampo es nulo; poco verídico, según parece, en su vida privada, es de mala fé y está desprovisto de sentido crítico en su obra; con todo, el Sr. Georges Cirot encuentra mérito en ciertas partes de la obra de Ocampo, considerada como ensayo de reconstitución. Respecto de la forma, nada hay que censurar en el *Comentario..., de la guerra de Alemaña hecha de Carlo. V. Maximo Emperador Romano Rey de España. En el año de M. D. XLVII* (1548) de Luis de Avila y Zúñiga (m. después de 1572), hijo del conde de Risco y hermano del marqués de las Navas. Fué embajador en Roma, y se le atribuye un romance burlesco sobre las Cortes de Monzón en el *Cancionero de Hijar.* Su *Comentario* es el testimonio de un observador honrado, pero parcial, que pone a su amo al nivel de los capitanes más grandes de la historia. Se achaca a Carlos Quinto una frase que merece ser auténtica, porque constituye la crítica definitiva del libro de Avila: «Mis hazañas no igualan a las

de Alejandro, pero..... no tenia un cronista como el mio». La lisonja del autor, amigo fiel que acompañó al Emperador a Yuste después de su abdicación, no daña a su estilo elegante y brioso. Según Prudencio de Sandoval (1560-1621), obispo de Pamplona, el segundo libro del *Comentario* fué realmente escrito por un soldado anónimo. Poco verisímil es que un hombre de la posición de Avila haya hurtado a ese soldado incógnito; y no es probable que este dudoso personaje haya podido imitar perfectamente en el segundo libro el estilo de Avila en el primero. La buena fé del obispo fué sorprendida por algún maldiciente: pruébalo así la traducción latina (1550) de los dos libros del *Comentario* por Guillermo Van Male, el cual declara explícitamente haberla hecho con arreglo al original de Avila, conservado en la cámara del Emperador.

La conquista de América hizo surgir numerosas relaciones históricas. El famoso HERNANDO CORTÉS (1485-1547), hombre más bien de acción que de estudio, dió un buen ejemplo redactando sus informes oficiales con la enérgica sencillez propia de un conquistador. En verdad, escribió mucho mejor que GONZALO HERNANDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS (1478-1557), testigo de tantos incidentes extraordinarios. Muy joven aun, fué condiscípulo del infante don Juan, hijo de los Reyes Católicos; conoció a Colón antes de su ida a América y después de su vuelta; asistió a la rendición de Granada, y combatió en Italia a las órdenes de Gonzalo de Córdoba; en 1514 partió para el Nuevo Mundo, que visitó luego varias veces (1520-26-32-36-49) como funcionario; y, en todas partes, en medio de sus deberes oficiales, este capitán manejó su pluma infatigable. No se recuerda ya su novela caballeresca *Don Claribalte* (1519), ni sus *Reglas de la vida espiritual y secreta theologia* (1549), obra mística

traducida del italiano. No hay sino hojear la compilación que permaneció inédita hasta 1880 y que se publicó parcialmente ese año con un título abreviado: *Las Quinquagenas de la nobleza de España* (1), para convencerse de que Hernández de Oviedo no era más que un mal versificador y un comentarista más pesado que el plomo. ¿Por qué no se han publicado, en cambio, las *Batallas y Quinquagenas,* que darían una idea mucho más favorable del talento del autor? Hay que juzgarle por el *Sumario de la natural y general istoria de las Indias* (1525), y por las dos partes de *La historia natural y general de las Indias, Islas e Tierra Firme del mar oceano* (1535-1557), obra independiente, y de ningún modo amplificación del *Sumario*, como se ha supuesto. Como obra literaria, *La historia natural y general* vale poco, porque Hernández de Oviedo carece de método y escribe en mal estilo; con todo, fué el primero que describió las maravillas del Nuevo Mundo, y la frescura de sus observaciones desordenadas, les presta un interés positivo.

Era poco instruído, y su ignorancia fué cruelmente puntualizada por BARTOLOMÉ DE LAS CASAS (1474-1566), obispo de Chiapa (1542-1550), cuyo fogoso alegato en favor de los indígenas de América—la *Breuissima relacion de la destruycion de las Indias* (1552)—tuvo ruidoso éxito, y fué traducido a siete lenguas. Pero en él la historia es suplantada por la polémica. Hay que juzgar á Las Casas como historiador por su fragmentaria *Histo-*

(1) El título completo es: *Las Quinquagenas de los generosos e illustres e no menos famosos reyes, principes, duques, marqueses y condes e caballeros e personas notables de España.* A causa de la ligera semejanza del título, esta obra, compuesta en 1555-1556, ha sido confundida a veces con las *Batallas y Quinquagenas,* escritas en 1550.

ria de las Indias, que permaneció inédita hasta 1875-1876; la primera redacción, comenzada en 1527, se perdió en vida del autor; no poseemos sino tres décadas de una segunda redacción empezada en 1552, porque sin duda la avanzada edad del obispo le impidió escribir las otras tres décadas, como se había propuesto en un principio. Quiso que su obra permaneciese inédita hasta cuarenta años después de su muerte: evidentemente su voluntad no fué respetada, porque sus manuscritos fueron utilizados por Antonio de Herrera (1559-1625), en las cuatro primeras décadas de su *Historia de los hechos de los Castellanos en las Islas i Tierra firme del mar oceano* (1601). Las Casas es un hombre de partido, pero apresurémonos a reconocer que pertenece al partido de la razón y de la justicia, y si, en sus escritos de polémica, su ardor filantrópico le ha arrastrado a hipérboles, es la rectitud personificada; cuando habla de Colón (cuyos papeles fueron puestos a su disposición), y sobre todo, de los acontecimientos de que fué testigo ocular, su autoridad es concluyente. Su historia, que se detiene en el año 1520, es de tono moderado, digna de fe, aunque falta algo en ella. Su adversario Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573) hace constar el valor de Las Casas como controversista; mas debemos observar que el movimiento y el fuego que animaban sus palabras, sólo se dejan entrever a través de la página escrita: este gran orador no es sino escritor mediano en su *Historia de las Indias*, lo mismo que en su *Apologetica Historia*, que pronto será publicada íntegramente.

Menos honrado, pero muy superior en estilo, fué Francisco Lopez de Gomara (1511-1557?), autor de la *Hispania victrix; Primera y Segunda Parte de la historia general de las Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaescido dende que se ganaron*

hasta el año de 1551. Con la conquista de Mexico, y de la nueua España (1552). López de Gómara, capellán de Cortés después de su alejamiento de la corte, se convirtió en panegirista oficioso del grande hombre, al cual está consagrada la parte más interesante de su libro. Es el tipo del historiador representado brillantemente en nuestros días por Froude: artista literario que resuelve sostener una tesis, y si los hechos no se acomodan á ella, tanto peor para los hechos. Pocos son los lectores de su *Choronica de los muy nombrados Omiche y Haradin Barbarrojas,* inédita hasta 1853; menos aun los de sus *Anales del Emperador Carlòs Quinto,* especie de crónica universal desde 1500 hasta 1556, que el Sr. Roger Merriman acaba de publicar por vez primera (1912). Estas obras, cualesquiera que sean sus méritos, no bastan para modificar nuestro juicio sobre López de Gómara: es maestro en el estilo claro y rápido, con tendencias a la anécdota pintoresca más bien que a la prosaica verdad.

Bernal Diaz del Castillo (1492-1581?) se encargó de hacer justicia de las desmesuradas alabanzas prodigadas a su capitán Cortés por López de Gómara. Su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, acabada en Guatemala el año 1580, y publicada el 1632 en defectuosa edición, es un bello ejemplo de indignación militar. No guarda miramientos con el panegirista: «Aquí dice el coronista Gómara en su Historia muy al contrario de lo que pasó, y quien viere su Historia verá ser muy extremado en hablar, e si bien le informaran, él dijera lo que pasaba; mas todo es mentiras». En suma, es esta una crítica justa, aunque haya posibilidad de que Díaz del Castillo, escribiendo de memoria en su extrema ancianidad, no sea siempre de una rigurosa exactitud. En todo caso, acabó con López de Gómara de tal modo,

que paró bruscamente la boga de la *Hispania victrix;* esta obra, aunque prohibida en España, tuvo unas veinte ediciones en diversas lenguas, y había sido utilizada, entre otros, por Montaigne. No se oye hablar de ella durante un siglo, después de la publicación del libro de Díaz del Castillo, y aun ahora se lee menos de lo que merece. A la inversa, la popularidad de la *Historia verdadera* subsiste, y ha tenido el honor de ser traducida por José María de Heredia, cuya versión francesa es verdaderamente notable.

Los maravillosos relatos procedentes de las Indias Occidentales, despertaban el apetito público de otras ficciones análogas. Ya hemos hecho notar que el *Amadís de Gaula,* tal como le publicó Montalvo, se componía de cuatro libros; Montalvo añadió el quinto, con el título de *Las Sergas del muy virtuoso cauallero Esplandian...* cuya primera edición conocida es de 1510, aunque probablemente fué publicado antes de esa fecha. Dado el impulso, continuó la serie Paez de Ribera, autor andaluz del cual nada se sabe, que escribió un sexto libro, contando las proezas de *Florisando, principe de Cantaria* (1510?), sobrino de Amadís. Feliciano de Silva, objeto de las zumbas de Cervantes (y quizá también de Mendoza), tuvo a lo menos el olfato de la popularidad y el don de la observación. Se le ha atribuido el séptimo libro: *Los grandes fechos en armas de Lisuarte de Grecia fijo de Esplandian, y assi mesmo de los de Perion de Gaula* (1514). La fecha da lugar a dudas respecto de la atribución: Silva debía de ser muy joven en 1514. Juan Díaz, bachiller en cánones, es autor del *Lisuarte de Grecia* (1526), y, en este octavo libro, que trata de las hazañas del nieto de Amadís, hace morir al abuelo. Esta pesada broma no gustó a Silva, que nuevamente sacó a plaza al viejo héroe en la *Chronica del muy valiente y*

esforçado principe y Cauallero de la Ardiente Espada, Amadis de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia (1530?), libro noveno, donde por vez primera aparecen algunos rasgos del género pastoril: el perfecto caballero y no menos perfecto amante, está en vías de convertirse en pastor almibarado y melancólico. Silva continuó, publicando el décimo libro: la primera y la segunda parte (1532) de *Don Florisel de Niquea,* y luego las partes tercera y cuarta (1536-1551), que constituyen el libro onceno. El duodécimo, que ocupaba un lugar en la biblioteca de Montaigne, es *Don Silves de la Selva* (1546), por Pedro de Luxán: su nombre no figura en él, pero declara ser su autor en cierta epístola dedicatoria publicada al frente de su *Leandro el Bel* (1563).

Paralelamente al *Amadis,* se desenvuelve la serie de novelas caballerescas que empieza con *El libro del famoso y muy esforçado cauallero Palmerin de Oliva* (1) (1511). ¿Es obra de una mujer? Esta mujer ¿era española o portuguesa? ¿era hija de un carpintero? ¿había nacido en Augustóbriga? y Augustóbriga, ¿es Burgos, o Ciudad-Rodrigo? ¿Es su nombre Agustobrica, como pretende Francisco Delicado, corrector de una edición veneciana (1534) del *Primaleon,* continuación de *Palmerin de Oliva?* Por último, esa mujer ¿fué también autora del *Primaleon* (1512), o ambas obras se deben a Francisco Vázquez de Ciudad-Rodrigo, siendo este Vázquez hijo de la hija del carpintero? No nos entretendremos en depurar estas minucias bibliográficas, ni en discutir el es-

---

(1) Empleamos la forma que ha prevalecido; añadiremos, sin embargo, que en la primera edición, de la cual sólo se conoce un ejemplar, el nombre está impreso: *Oliuia;* véase a Fernando Wolf: *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur* (Berlin, 1859), p. 181, n. 2.

caso valor de la anónima *Cronica del muy valiente y esforzado caballero Platir* (1535). Ocupémonos del cuarto libro, el más interesante de la serie: *Palmeirim de Inglaterra,* escrito en portugués, el año 1544, por Francisco de Moraes Cabral (1500?-1572), apellidado *o Palmeirim,* por el héroe de su novela. La traducción castellana, por Luís Hurtado (1530?-1579), es anterior a la primera edición (1567) conocida del original portugués, pero no constituye el único caso de inversión semejante. Está desechada la atribución del libro a Hurtado. Descansaba en un acróstico de la versión castellana, frágil fundamento, destruído por otras consideraciones: la frialdad del autor para con España, su predilección por los portugueses, la introducción de un episodio en que figuran cuatro damas francesas, tres de las cuales fueron conocidas por Moraes durante su permanencia en París desde 1540 hasta 1543, el número de lusitanismos que se deslizaron en el texto castellano, y el hecho de que el texto habría debido ser escrito por Hurtado a la edad de quince o diez y seis años. ¿Tuvo Cervantes alguna sospecha de la verdad, cuando insinuó, por boca del cura, en *Don Quijote* (I, cap. VI), que el libro «es fama que le compuso un discreto rey de Portugal»? El cura quiso conservarle «como a cosa única, y se haga para ella otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero (1)». Guardémonos de no ver en esto

(1) Dícese generalmente que *Don Polindo* (1626) es continuación del *Primaleon,* y que *Palmeirim de Inglaterra* es el quinto libro de la serie. *Don Polindo,* frecuentemente confundido con *Polendo* (novela italiana de Pietro Lauro, publicada en Venecia el año 1566), no pertenece a la serie de los Palmerines: véase el admirable estudio del Sr. William Edward Purser: *Palmerin of England* (Dublin y Londres), pp. 432-433 y 437-439.

más que una jocosa exageración. El entusiasmo por las novelas de caballerías llegó a tal extremo, que Carlos Quinto, aunque admiraba la *Historia del valeroso e invincible principe Don Belianis de Grecia* (1547) de Gerónimo Fernández, se vió obligado a proteger a los indígenas americanos contra la importación de esa clase de libros. Antes del final de su reinado, el emperador pudo observar que ese entusiasmo rayaba en locura. El valenciano Hyeronimo de Sempere, en el *Libro de caualleria celestial del pie de la Rosa Fragante* (1554), y en la *Segunda Parte de la caualleria de las hojas de la Rosa Fragante* (1554), aplicó las formas caballerescas a la alegoría religiosa, presentando a Cristo como Caballero del León, a Satán como Caballero de la Sierpe, a San Juan Bautista como Caballero del Desierto, y a los doce apóstoles como los doce caballeros de la Tabla Redonda. Este bufón blasfemo halló imitadores, a quienes hizo más prudentes, sin embargo, la prohibición de Sempere. Aunque la inventiva estaba agotada, la llaga permaneció abierta todavía durante medio siglo; con todo, el fin se acercaba: Cervantes nació el año de la publicación de *Don Belianis de Grecia.*

Oscuramente se inauguraba un nuevo género con *La vida de Lazarillo de Tormes,* cuya atribución a Mendoza fué justamente atacada por el Sr. Morel-Fatio. Son desconocidos el autor, la fecha y el lugar de publicación de esta obra; las primeras ediciones de que se tiene noticia, salieron a luz en Alcalá de Henares, Burgos y Amberes, las tres el año 1554; hubo probablemente una anterior, que todavía no está descubierta. El libro es una autobiografía de Lázaro, que narra sus desventuras como mozo de ciego, y después como servidor de varias personas, y especialmente de un clérigo avariento, de un escudero famélico y de un buldero; finalmente le

dejamos «en la cumbre de toda buena fortuna», ocupando un oficio público, el de pregonero, en Toledo. Parece que, en ciertos lugares, el libro, más bien que obra original, es refundición de relatos tradicionales, y a este propósito notemos que el vocablo *lazarillo* se encuentra ya en *La loçana Andaluza* (1528), inmunda producción de Francisco Delicado, cura del Valle de Cabezuela y corrector de *Primaleon*. Tal cual es, *Lazarillo de Tormes,* con su fría concisión y su sabroso cinismo, fijó el tipo de la novela picaresca; se halla un recuerdo de él en *David Copperfield* de Dickens, y, anteriormente, había sugerido al dramaturgo holandés Gebrand Adriaensz Breero (1585-1618) su obra maestra realista: *De Spaansche Brabander* (1617). Una pobre continuación de *Lazarillo de Tormes* salió a luz anónima en Amberes el año 1555; es quizá obra de un reformista español que escribió con intención política; pero en literatura las intenciones no bastan, por buenas que sean.

Tradujéronse al francés la *Quexa y aviso contra amor* (1548) de Juan de Segura, y la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso (m. antes de 1567), pero estas obras tienen poca importancia. Hay que dirigirse a los libros de devoción para encontrar otros modelos de buena prosa. JUAN DE AVILA (1500?-1569), el apóstol de Andalucía, invocado a menudo por los románticos de 1830, figura como «Saint Jean d'Avila» en *Hernani*: era violentar las cosas, porque no ha sido beatificado hasta 1894. San Ignacio gustaba de *Audi, filia, et vide,* paráfrasis en ciento trece capítulos del Salmo XLIV, escrita para una joven monja, y publicada sin autorización de Juan de Avila hacia 1538; la Inquisición se mostró menos tolerante, el autor fué metido en la cárcel, y hasta 1574 no salió a luz la paráfrasis con apro-

bación oficial. Los profanos apreciarán mejor el *Epistolario espiritual para todos estados* (1578), donde la unción se junta con el sentido práctico y con la bondad más peregrina: Juan de Avila se ocupa de intereses más altos que los de las letras, y, a pesar de ello, adapta sin esfuerzo un lenguaje natural a los asuntos más elevados.

En el campo opuesto se distingue JUAN DE VALDÉS (m. 1541), hermano gemelo de Alfonso de Valdés (m. 1532), secretario de Carlos Quinto. Guardando el anónimo, Alfonso publicó (1528) un *Dialogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año de MDXXVII*, coloquio entre el caballero Lactancio y un arcediano, que se encuentran en Valladolid: su objeto es mostrar que el saco de Roma (1527) fué castigo de Dios, y, además, estimular al Emperador para que marche por el camino de la Reforma. Castiglione, nuncio a la sazon cerca de Carlos V, trabajó inútilmente para persuadirle de que hiciese quemar esta sátira. Juan de Valdés, compartiendo las simpatías erasmistas de su hermano, le siguió con mayor talento en su *Dialogo de Mercurio y Caron* (1528), sátira anónima a la manera de Luciano, donde se condenan los abusos eclesiásticos y las tentativas de Enrique VIII para divorciarse de Catalina de Aragón, tía del Emperador. Esta sátira, que abunda en alusiones maliciosas, es una de las más bellas obras en prosa castellana que produjo el siglo XVI: Cervantes sacó provecho de ella, como puede verse comparando los consejos del rey a su hijo con los de Don Quijote (II, cap. XLII) a Sancho Panza. Habiendo llegado a hacerse sospechoso en España, Valdés marchó en 1531 a Roma, donde fué camarero de Clemente VII (m. en 1534); a la muerte de este Papa, Valdés pasó al servicio del cardenal Ercole Gonzaga en

Nápoles, donde enseñó la doctrina ascética a un cenáculo de amigos: a hombres como el capuchino Bernardino Ochino (1487-1564) y el obispo Pier Paolo Vergerio (1495-1565), jefes más tarde de los protestantes italianos; a mujeres como Vittoria Colonna (m. en 1547) y la hermosa Giulia Gonzaga (m. en 1566), cantada por el Ariosto y por Bernardo Tasso. Valdés no fué propagandista ruidoso, sino más bien director de almas suave y discreto. No publicó en vida sino una sola obra, que salió a luz anónima. Durante su permanencia en Nápoles escribió su Comentario (1556) de la epístola de San Pablo a los Romanos, y otro (1557) sobre la primera epístola a los Corintios, como también dos traducciones, impresas por vez primera en 1880: *El Salterio traduzido* (del hebreo) y *El Evangelio segun San Mateo*. Estas son pruebas de su erudición, pero no nos corresponde juzgarlas aquí, ni discutir sus doctrinas especulativas, expuestas en escritos cuyos originales se han perdido, exceptuando cuarenta de las *Ciento y diez Consideraciones Divinas:* la redacción castellana de este fragmento no fué hallada hasta 1880 (1).

El *Dialogo de la lengua,* compuesto probablemente de 1534 a Octubre de 1536, se imprimió por vez primera en 1737, y sin el nombre del autor. Valdés murió tres siglos antes de que naciese la filología romana, de suerte que la parte casi científica del *Dialogo* está al nivel de Enrique Estéfano y de Ménage; pero todo lo demás

---

(1) Boehmer imprimió treinta y nueve *Consideraciones* en los *Trataditos* (Bonn, 1880); en cuanto a la sesenta y cinco, véase Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid, 1880), vol. II, p. 375. La única obra de Valdés que fué traducida al francés, es precisamente las *Cent et dix consyderations divines* (Lyon, 1563; Paris, 1565; Lyon, 1601).

tiene gran mérito. No tanto es un manifiesto como la expresión de una opinión personal, impresiones de un crítico excelente, gran lector, cuando joven, de libros de caballerías, y amigo luego de Garcilasso de la Vega. Como recomienda, sobre todo, rechazar cualquier afectación, claro es que pierde la paciencia al hablar de la hinchazón de su compatriota Diego de Valera; trata con extremada dureza a Nebrixa, simple andaluz cuya autoridad rechaza terminantemente en todo lo que respecta al castellano; pero, en casi todos los casos, la posteridad ha ratificado el veredicto de este severo juez. No se contenta con emitir un juicio razonado; desarrolla el diálogo con hermoso arte dramático. El cortesano gracejo de los dos italianos Marcio y Coriolano, el tono bélico de Torres (o Pacheco), la aristocrática sagacidad del mismo Valdés, todo ello está expresado con atractiva verisimilitud. Valdés es indiscutiblemente el mejor prosista de su tiempo; aun más tarde, es difícil encontrar otro que le iguale. Aunque no posee la fantasía poderosa ni la fuerza creadora de Cervantes, pueden observarse analogías, y, como estilista, Valdés se acerca mucho a su gran sucesor. El estilo de Cervantes, generalmente brioso, es desigual, a veces amanerado, a veces descosido; la culta y serena sencillez de Valdés no es menos natural, y jamás se aparta de ella.

CAPÍTULO VIII

Época de Felipe II (1555-1598).

En el drama, como en la poesía, la vieja escuela y la nueva vinieron a las manos durante el reinado de Carlos V. ¿Debía tener España un drama nacional, o no? No tardó la respuesta después del advenimiento de Felipe II. Procuremos marcar la línea evolutiva. Ante todo, es preciso hacer caso omiso de las comedias en latín, escritas por eruditos: lo mismo decimos de una imitación (1525) del *Amphitruo* de Plauto por Pérez de Oliva, que trasladó la *Hecuba* de Eurípides y fué quizá el primero que tradujo a Sófocles en una lengua moderna, en su versión (1528) de *Electra*. Estas composiciones han debido de permanecer alejadas de la multitud. Castillejo, por vivir fuera de España, no pudo ejercer influencia con su *Comedia de la Costanza,* un fragmento impreso de la cual créese hallar en su *Sermon de Amores*. Desgraciadamente, de muchos dramaturgos de esta época no conservamos más que los nombres, porque sus obras han desaparecido por completo; las de otros no pueden leerse sino en ejemplares raros, quizá únicos. Esto acontece, tanto por lo que respecta al drama religioso, como por lo que atañe al drama profano. ¿Cuántos hispanistas han podido leer los primeros sucesores de Juan del

Enzina y de Lucas Fernández? Hasta el presente año (1913), en que el Sr. Cronan acaba de reimprimir la *Comedia llamada Tidea* de Francisco de las Natas, la *Comedia intitulada Tesorina* y la *Comedia llamada Vidriana,* ambas de Jayme de Güete, ¿cómo juzgar a estos autores? ¿Dónde buscar las muchas piezas que Vasco Díaz Tanco de Frexenal se atribuye en el prefacio de su *Jardin del alma cristiana* (1551)? Confiemos en que dicho Sr. Cronan, a quien debemos la reimpresión de una *Farsa* de Fernando Díaz, nos dará a conocer muchas otras piezas casi inaccesibles. Entretanto, será preciso limitar nuestros deseos.

Meritorio iniciador (a quien se ha querido identificar con el Bachiller de la Pradilla) fué HERNAN LOPEZ DE YANGUAS, cuya *Farsa sacramental en coplas* (1520) es quizá el más antiguo *auto* propiamente dicho. Dícese a menudo que Francisco de Avendaño, en su *Comedia Florisea* (1551), fué el primero que dividió un drama en tres jornadas, a lo cual se atribuyó alguna importancia, puesto que Virués y Cervantes, a la vez, reclaman el honor de haber introducido esa convención teatral: se encuentra ya tal división en el anónimo *Auto llamado de Clarindo* (1535). La influencia de Gil Vicente se advierte en las obras de DIEGO SANCHEZ DE BADAJOZ, que escribió, entre 1525 y 1547, las moralidades, alegorías y farsas impresas después de su muerte con el título de *Recopilación en metro* (1554?). La *Comedia Radiana* (1534?) de Agustín Ortíz, recientemente reimpresa por el Sr. House, es un retoño de la escuela de Torres Naharro, con rasgos tomados de Gil Vicente. Al poner en escena la historia de José y sus hermanos en la *Tragedia llamada Josephina* (1535, y probablemente antes) MICAEL DE CARVAJAL escribe un diálogo natural con caracteres bien dibujados. Carvajal había dejado sin terminar el

Auto de las Cortes de la Muerte (1557); esta pieza fué terminada por Luis Hurtado, que también escribió unos doscientos cincuenta versos para terminar la *Comedia Tibalda* (1553), insípida pastoral de Perálvarez de Ayllón. La *Farsa* (1551) de Juan de París no es una obra maestra, pero en la *Farsa llamada Dança de la Muerte* (1551) de Juan de Pedraza, tundidor de Segovia, está refundido con talento un asunto ya gastado. El bachiller Bartolomé Palau, natural de Burbáguena, no fué muy apreciado en vida, ni después de muerto; no obstante, su *Farsa llamada Salamantina* (1552), maltratada por Wolf, es de un realismo animado, y, si cayó en el olvido su *Farsa llamada Custodia del Hombre* (1547), en cambio su *Victoria de Christo* siguió representándose hasta fines del siglo XVIII.

Sin negar el interés de estos tanteos, hay que buscar en otra parte al primer autor dramático verdaderamente popular, y Lope de Vega es quien nos lo indica, afirmando que las comedias no son «más antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven.» El batihoja Lope de Rueda (1510?-1565) nació en Sevilla, se incorporó a una compañía de cómicos ambulantes, y llegó á ser con el tiempo *autor de comedias*—a la vez director de compañía, empresario y dramaturgo, como más tarde Shakespeare y Molière. ¿Debutó en la compañía de Muzio, cómico italiano que estuvo en Sevilla por los años de 1538? Es posible; pero su nombre suena por vez primera en 1554, cuando representó en Benavente ante el futuro Felipe II. En 1558, estaba en Segovia; en 1559, en Sevilla; en 1561, en Toledo y Madrid, de donde marchó a Valencia; vémosle en Sevilla en 1564, e hizo su testamento en Córdoba el 21 de Marzo de 1565; murió allí poco después, y según Cervantes, fué enterrado en la catedral. Este detalle es chocante, porque, como es sa-

bido, en España no admitían en los cementerios eclesiásticos a los cómicos que morían en el ejercicio de su profesión. Mas, aunque los archivos capitulares no confirmen el dicho de Cervantes, es posible que se infringiese la regla en favor de Rueda, el cual, al otorgar su testamento, había pedido que su cuerpo fuese enterrado en el sepulcro que su hija tenía en la catedral. Hacia 1552 se casó con una tal Mariana, bailarina y cantante desde 1545 hasta 1551 en casa del tercer duque de Medinaceli, que murió sin pagar lo que le había prometido. Rueda obtuvo el dinero después de un largo pleito: habiendo enviudado, se casó, hacia 1561, con Rafaela Angela (o Angela Rafaela), natural de Valencia. En esta ciudad, el librero Joan Timoneda publicó *Las quatro comedias y dos colloquios pastorales del excellente poeta y gracioso representante Lope de Rueda* (1567); salió a luz segunda edición en 1576.

Cervantes loa los *versos pastoriles* de Rueda; pero sólo nos resta de ellos el fragmento citado por el mismo Cervantes en *Los baños de Argel,* y el *Colloquio llamado Prendas de amor;* versos de otro género pueden leerse en el *Dialogo sobre la invencion de las calzas* y en la *Comedia llamada Discordia y Question de Amor* (si se acepta como auténtica esta pieza recientemente descubierta). Rueda no sobrevive como poeta, sino como quien hizo del teatro una institución popular. Había leído mucho, quizá demasiado. Si no leyó a Teócrito, como apunta Lope de Vega, conocía por lo menos a Plauto, porque su valentón Sigüenza es legítimo descendiente del *Miles gloriosus*. Conocía asimismo demasiado bien el teatro italiano. Su *Comedia Eufemia* tiene sus raíces en el *Decamerón* (II, IX); su asunto y el de *Cymbeline* de Shakespeare son idénticos; su *Comedia llamada Armelina* tiene puntos de contacto con la *Altilia* (1550) de

Anton Francesco Raineri y con el *Servigiale* (1561) de Giovan María Cecchi (1516-1587), y las tres piezas proceden probablemente de una fuente común; su *Comedia de los Engañados* es imitación de *Gl' Ingannati,* pieza compuesta (1531) por Alessandro Piccolómini, o quizá por varios de los *Intronati,* academia literaria de Siena; Rueda y Shakespeare se relacionan también aquí, porque *Gl' Ingannati* es igualmente la fuente de *Twelfth Night;* la *Comedia llamada Medora* no es más que una versión, literal a veces, de la *Zingana* (1545) de Gigio Artemio Giancarli (1).

El verdadero Rueda se revela en los *pasos,* intermedios cómicos en prosa, fundados cada uno de ellos en algún sencillo episodio: una disputa entre Toribio y su oislo Águeda, apropósito de la venta de ciertas aceitunas, producto de unos olivos que todavía no se han plantado; una invitación a comer hecha por el mísero licenciado Xáquima, caricatura quizá de Bartolomé Palau. Aun en sus dramas de más pretensiones, Rueda se dirige al público de la plaza en que ponía su escenario. Nótese lo que dice en la *Eufemia* el criado Vallejo: «Auditores: no hagáis sino comer y dad la vuelta a la plaza, si queréis ver descabezar un traidor y libertar un leal». Esos cortos *pasos,* con su sarcasmo plebeyo y sus ruidosas bufonadas, eran de perlas para encantar al populacho; al mismo tiempo poseen cualidades verdaderamente literarias, diálogo natural y vivo, frases entre delicadas y truhanescas, pureza arcáica y briosa, que inclina a creer que el autor había leído con provecho la *Celestina.* Si Rueda debe mucho a la *Celestina,* Cervantes debe algo

(1) Estas fuentes han sido indicadas muy exactamente por el Sr. L. A. Stiefel en la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1893). t. XV, pp. 183-216, 318-343.

a Rueda. Sin embargo, por grandes que sean los atractivos de su prosa jugosa, de su ingenio realista y de su humorística inventiva, el mayor título de Rueda es haber inaugurado el verdadero teatro nacional.

Tuvo rivales e imitadores. Quizá sea él uno de los anónimos cuyas noventa y seis obras dramáticas han sido impresas en nuestros días por Léo Rouanet: hipotéticamente se le atribuyen el *Auto de Naval y Abigail* y *Los desposorios de Moisén,* que figuran en esa colección. SEBASTIAN DE HOROZCO, padre del célebre lexicógrafo, puso en escena, antes que Lope de Rueda (1548), episodios tomados del Evangelio de San Mateo; escribía aún en 1577. ¿En qué época compuso la *Representacion de la historia evangelica del capitulo nono de Sanct Joan?* Agradaría saberlo, porque en ella aparece un mozo llamado Lazarillo, que se parece mucho al héroe de *Lazarillo de Tormes*. Entre otros contemporáneos, se cuentan Andrés de Prado y Diego de Negueruela, representado el primero por la *Farsa llamada Cornelia*, y el otro por la *Farsa llamada Ardamisa*. Partiendo del supuesto de que *Il Figliuol prodigo* de Giovan María Cecchi fué imitado en la *Comedia Prodiga* (1554) de Luis de Miranda, se ha clasificado a éste último como italianizante; pudo serlo, pero no por la razón alegada, porque la pieza española se compuso hacia 1544, y la italiana hacia 1570. Cierto indiscutible italianista fundaba en *Il Negromante* del Ariosto y en *Gl' Inganni* de Niccolò Secchi una *Comedia* llamada *de Sepúlveda,* atribuída candorosamente a Lorenzo de Sepúlveda el romancista, como si el nombre no fuese de los más extendidos. Uno de los actores de la escuela de Rueda fué ALONSO DE LA VEGA (m. 1565?), autor de las tres piezas en prosa publicadas (1566) por Joan Timoneda: la *Comedia llamada Tholomea*, derivada de la *Armelina* de Rueda, que

también es fuente de algunos de los rasgos de la *Tragedia llamada Seraphina;* más vale la *Comedia de la Duquesa de la Rosa,* donde Alonso de la Vega pone hábilmente en escena una de las *Novelle* (II, 44) de Bandello. De Pedro Navarro (o Naharro), a quien Cervantes coloca inmediatamente después de Rueda, no queda más que una de las seis obras que conoció Lope de Vega: *La Marquesa de Saluzia, llamada Griselda*, comedia versificada en cuatro actos, que conservamos en un ejemplar de cierta edición tardía (1603).

No ponderemos el talento de esta modesta gente: no encarezcamos tampoco la importancia histórica de JOAN TIMONEDA (m. 1583), curtidor, librero y explotador de toda novedad literaria. ¿Fué el primero, como pretende, que escribió *pasos* en prosa? Lo cierto es que no pasa de imitador en las tres piezas que publicó en 1559: el *Anfitrion* y *Los Menemnos* proceden de Plauto, y la *Comedia llamada Cornelia* viene del *Negromante* del Ariosto. La *Comedia llamada Aurelia*, impresa en la *Turiana* (1565), está inspirada por Torres Naharro; cierta moralidad sobre la parábola de la oveja descarriada, el *Auto de la Oveja perdida*, impreso en el *Ternario Sacramental* (1575), no debe en verdad su fama a la originalidad del autor. Lo mismo acontece con otras obras: *El Sobremesa y alivio de caminantes* (1563) es una colección de anécdotas tradicionales que se leerán con más gusto en la *Floresta Española* (1574) de Melchior de Santa Cruz de Dueñas; *El Buen Aviso y Portacuentos* (1564), que ahora puede leerse en la reimpresión del Sr. Schevill, no es más que una colección de chistes buenos, medianos y malos; *El Patrañuelo* (1576), que consta de veintidós cuentos, no contiene nada personal, y, en el género anecdótico, está muy por bajo del *Schimpf vnd Ernst* (1522) del franciscano Johannes Pauli. En suma,

para Timoneda, la literatura es una especulación, y así el tendero emprendedor se muestra disfrazado de narrador inteligente.

De las mil tragedias que Juan de la Cueva atribuye grandiosamente a Juan de Mal Lara (1525?-1571), ninguna ha llegado a nosotros. No conocemos más que los títulos de la *Tragedia de Absalon* y de la *Comedia Locusta;* ésta fué representada en 1548 por los estudiantes de Salamanca. Este excelente humanista, maestro de escuela en Sevilla, se halla principalmente representado por *La Philosophia vulgar,* de la cual sólo salió a luz la primera parte (1568). Los españoles se interesaron muy temprano por su tesoro de proverbios. La más antigua colección de refranes es la atribuída al marqués de Santillana. Citemos más bien como curiosidades literarias las *Dos Cartas en que se contiene, como sabiendo una señora que un su servidor se querria confessar: le escribe por muchos refranes* (1541), de Blasco de Garay, compuestas enteramente de frases proverbiales, fantasía adoptada más tarde por otros, especialmente por Quevedo en el *Cuento de Cuentos.* Cuatro mil trescientos proverbios trae en su *Libro de refranes* (1549) Pedro Vallés, y seis mil figuran en los *Refranes, o proverbios en romance* (1555) de Hernán Núñez de Toledo (1475?-1553), colección editada por León de Castro, el enemigo de Fray Luis de León. Más de ocho mil fueron recogidos en la *Recopilacion de refranes y adagios comunes y vulgares de España* de Sebastián de Horozco; pero esta obra, lo mismo que el *Teatro Universal* del propio autor, permanece inédita. La colección más abundante de proverbios es la del helenista y hebraizante Gonzalo Correas (m. 1630?), recientemente impresa. Como autor dramático, Mal Lara es todavía menos conocido que otro humanista contemporáneo, Jaime Ferruz (m. 1594),

canónigo de Valencia, y autor del *Auto de Cain y Abel.*

Aunque Juan de la Cueva sea una figura de verdadera importancia histórica, no se han logrado determinar claramente los sucesos de su biografía. Fué discípulo de Mal Lara, y pasó cinco años en Nueva España con su hermano Claudio, miembro de la Inquisición. No es segura la fecha de este viaje, ni tampoco la de su visita a las islas Canarias. Durante bastantes años se dijo enamorado de Felipa de la Paz, a quien cantó bajo el nombre de Felicia; también se le atribuye cierta galante aventura con Brígida Lucía de Belmonte, a quien conoció en casa de Argote de Molina: probablemente esto es una invención enteramente gratuíta. Cueva permaneció en su ciudad natal, Sevilla, hasta 1607, fecha en que salió para Cuenca. Ignoramos las fechas de su nacimiento y muerte, como también el lugar en que falleció. No se oye hablar de él después de 1609, fecha de la firma que puso en una nueva copia del *Exemplar poetico* que había escrito en 1606. Fué pobre, y, aunque de carácter agresivo, se queja de la hostilidad de sus colegas. Como poeta, Cueva no se eleva mucho, pero a veces sus versos—como las lindas octavas reales del *Llanto de Venus en la muerte de Adonis,* en sus *Obras* (1582)—no son de despreciar. El *Viaje de Sannio* y el flojísimo *Coro Febeo de romances historiales* (1587), no valen la pena de que nos detengamos en ellos. Cueva nos interesa únicamente como dramaturgo, y no es fácil que pueda cualquiera juzgar de este aspecto de su talento; la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva* se publicó en 1583, apareciendo segunda edición en 1588; un coleccionista como Ticknor no pudo conseguir ejemplar de la una ni de la otra, y sólo se han reimpreso dos de las catorce piezas del autor. Expuso a destiempo sus teorías dramáticas en la

tercera epístola de su *Exemplar poetico*, y en verdad que llevó a la práctica su teoría. Halla que todas las comedias anteriores son *cansada cosa,* lo mismo las clásicas que las españolas, y aconseja poner en escena episodios de carácter nacional *(la ingeniosa fabula d'España)* y renunciar a las unidades. Era verdaderamente un innovador, aunque no tanto como pensaba. Se envaneció de haber reducido a cuatro el número de actos, ignorando que Micael de Carvajal se le había adelantado; creía ser el primero que escribió una obra dramática sobre un tema nacional, sin saber que Bartolomé Palau había hecho lo mismo en la *Historia de la gloriosa Santa Orosia,* que se cree de 1524; pero éste fué un ensayo caprichoso y aislado, mientras que la innovación de Cueva constituía un deliberado esfuerzo para moldear de nuevo el drama, para vivificarle, y para embellecerle, con ayuda de formas métricas desconocidas hasta entonces en el teatro (si no es que fueron ya usadas, como sospecha el Sr. Walberg, en las obras perdidas de Mal Lara).

La muerte del Rey don Sancho..., *Los siete Infantes de Lara* y *La Libertad de España por Bernardo del Carpio*, son temas sacados de la historia o de la leyenda nacional; *El saco de Roma, y muerte de Borbon...* pone en escena el saqueo de Roma por el ejército de Carlos Quinto en Mayo de 1527, demostrando la posibilidad de explotar la historia moderna; *El Infamador* hace presentir la especial forma que había de tomar la comedia de costumbres en España, y nos da, en el licencioso Lencino, el primer bosquejo del tipo que llegará a ser inmortal con el nombre de Don Juan. Ya es mucho haber introducido el drama histórico, haber utilizado en él con éxito los viejos romances, y haber trazado las líneas capitales de la comedia *de capa y espada.* Ciertamente,

quedaba mucho que hacer: fortalecer la trama algo abandonada, hacer más coherente la accion, pulir el estilo vulgar o descuidado que revela la improvisación. No siendo más que un artista imperfecto, Cueva no supo perfeccionar su obra; bien pronto fué eclipsado por Lope de Vega, improvisador también, pero de otra talla. Podría quizá comparársele a Cueva con Népomucene Lemercier (1771-1840), aquel romántico prematuro que se anticipó a la discusión de *Hernani* en su *Christophe Colomb.* Con todo, Cueva no se retractó nunca; pasado de moda, se enfurruñó, se desalentó, y, en lugar de publicar la segunda parte de su teatro, dió a luz su *Conquista de la Betica* (1603), epopeya ampulosa y cargante. Olvidémosla, cosa bien fácil, y conservemos tan sólo el recuerdo de su atrevida iniciativa dramática.

Pocas palabras bastarán respecto del dominico gallego Gerónimo Bermúdez (1530?-1590?), que publicó, con el nombre de Antonio de Sylva, las *Primeras tragedias españolas*, *Nise lastimosa y Nise laureada, doña Inés de Castro y Valladares, princesa de Portugal* (1577). La *Nise lastimosa* no es más que una traducción de la *Inés de Castro*, pieza escrita por el portugués Antonio Ferreira (1528-1569) entre 1553 y 1567; contiene bellos trozos, mientras que la continuación añadida por Bermúdez carece de valor. Andrés Rey de Artieda (1549-1613), valenciano, conocido con el seudónimo de «Centinela» en la *Academia de los Nocturnos*, fué un poeta precoz; soldado, fué herido en Lepanto, y se hizo después autor dramático. Atribúyensele las piezas rotuladas: *Amadis de Gaula*, *Los Encantos de Merlin* y *El Principe vicioso* (citado a veces: *El principe constante);* pero el único drama suyo que nos queda es *Los Amantes* (1581), primera adaptación a la escena de un suceso que Tirso de Molina, Pérez de Montalván y Hartzenbusch habían de

utilizar después. La técnica de Rey de Artieda es insegura, y pasó a segundo término después del advenimiento de Lope de Vega, a quien dirige alusiones críticas en los *Discursos, Epistolas y Epigramas* (1605), publicados con el nombre de Artemidoro.

Cristobal de Virués, capitán valenciano como Rey de Artieda, fué herido en Lepanto, sirvió más tarde en Italia, y se ejercitó en los géneros épicos y dramáticos. Ignóranse las fechas de su nacimiento y muerte. Adquirió alguna fama con *El Monserrate* (1587), que refundió en 1602; su asunto es ajeno al gusto moderno, y se encontrarán más interesantes los cinco dramas contenidos en sus *Obras tragicas y liricas* (1609). No es esto decir que sean buenas esas piezas, ni mucho menos; pero sus defectos se deben a la audacia y al deseo de hacer cosas nuevas. Virués se envaneció equivocadamente de *La infelice Marcela,* dividida en tres partes, trivialidad técnica de la cual se creía inventor; *La gran Semiramis* es un caos de pedantería y horrores; *La cruel Casandra* es de mediocre invención; y *Atila furioso,* donde las muertes abundan más que en un combate de avanzadas, es la caricatura más desatinada de lo novelesco. Eterno defecto de los españoles es forzar siempre la nota, querer ganar aplausos a toda costa. Virués se arrepintió verisímilmente de ello, porque en la *Elisa Dido* volvió a las tradiciones clásicas. Fracasó, pero sus exageraciones representan un esfuerzo para abrir nuevo camino.

Sólo su rareza puede recomendar las producciones dramáticas que se encuentran en las *Obras* (1582) de Joaquín Romero de Cepeda: la *Comedia Salvaje* y la *Comedia llamada Metamorfosea;* es la primera una imitación teatral de la *Celestina,* y la segunda una pastoral, representando ambas el retorno al tipo antiguo por un mediano versificador. Cervantes admiraba las obras

dramáticas de Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), alegando candorosamente que tres de ellas «dieron más dineros a los representantes que treinta de las mejores que después acá se han hecho»: el apuntador del teatro de Betterton alababa a *Hamlet* por idéntica razón. La *Filis* se ha perdido, pero cuando López de Sedano publicó las otras dos obras en su *Parnaso español* (1772), fué grande el desencanto de los que se acordaban de *Don Quijote* (I, cap. XLVIII). La *Alejandra* y la *Isabela* son series de carnicerías que acaban por no impresionar a fuerza de repetirse: en esta última tragedia reciben muerte seis personas, y otras dos se matan. Observemos un rasgo significativo y casi cómico: hay un «Lupercio» en la *Alejandra*, y, en la *Isabela*, el moro Muley Abenzaide toma también el nombre de «Lupercio». Hay para hartarse de todo aquello, y esto es precisamente lo que ocurrió. La boga de Argensola pasó pronto, y en 1598 pidió la supresión de la *comedia nueva* representada por Lope de Vega, petición que no fué atendida. Predecesor de Lope de Vega es Miguel Sanchez, secretario del obispo de Cuenca, del cual no sabemos apenas otra cosa sino que es autor del célebre romance: *Oyd, señor don Gayferos*, y de una *Cancion a Cristo crucificado,* hermosa poesía mística que erróneamente se ha atribuído a Fray Luis de León. Debió de lograr éxito en el teatro; pero no conocemos sino las dos comedias editadas por el Sr. Rennert: *La Guarda cuidadosa* y *La Isla barbara.* En vano se buscará en ellas aquella particularidad de su talento indicada por Lope de Vega: «el engañar con la verdad». Pero el hecho de que Lope le reconociera como uno de sus predecesores, da a Sánchez importancia histórica.

La escuela fundada por Boscán y Garcilasso de la Vega, se separó en dos grupos que tuvieron por centros

respectivos Sevilla y Salamanca. BALTASAR DEL ALCAZAR (1530-1606), que sirvió a las órdenes del primer marqués de Santa Cruz y estuvo después en casa del duque de Alcalá, es de lo más sevillano que puede haber; pero, como poeta, ocupa lugar aparte. Su musa juguetona se acomoda mal a los sentimientos artificiales, y se deleita en los epigramas mordaces, en los chistes verdes, y en ejercicios de ingenio como el soneto sobre un soneto, tantas veces imitado. Permanece, pues, aparte de la auténtica escuela sevillana, cuyos jefes eran Juan de Mal Lara, el canónigo Francisco Pacheco (1535-1599), el humanista Diego Girón (m. 1590), que sucedió á Mal Lara como profesor, Francisco de Medina (1544?-1615) y sobre todo Herrera. ¡He aquí por fin un verdadero poeta!

Este verdadero poeta, muy consciente de su valor, pareció preferir a veces el título de erudito. FERNANDO DE HERRERA (1534?-1597) tomó órdenes menores, obtuvo un modesto beneficio en Sevilla hacia 1565, rechazó toda oferta de ascenso, y se dedicó a la literatura. Muchas de sus obras se han perdido, como la *Gigantomachia*, un poema épico sobre *Amadis*, numerosas composiciones líricas, la *Istoria general del mundo hasta la edad de Carlos Quinto* y varias traducciones. Publicó la *Relacion de la guerra de Cipre, y sucesso de la batalla naual de Lepanto* (1572), una edición de las *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones* (1580), una colección de poesías rotulada *Algunas Obras* (1582) y *Tomas Moro* (1592), bosquejo biográfico del canciller de Enrique VIII. En 1619, el pintor Francisco Pacheco (1564-1654) dió a la estampa una nueva edición de las poesías, extrañamente modificada.

Buena parte de los versos de Herrera van dirigidos a la dama de sus pensamientos, Leonor de Milá (1537?-

1581?), mujer del nieto de Colón, Alvaro Colón de Portugal, conde de Gelves. Como Herrera era eclesiástico, el caso es equívoco, y cabe preguntar si sus poesías amorosas son o no platónicas: ¿expresó una verdadera pasión, o no era más que un dilettante petrarquista que se ejercitó en el género erótico? Disfrazada con el nombre de Eliodora, Leonor es el cielo de Herrera, *luz, estrella, sol;* muchas de sus poesías carecen de emoción, pero en otras estalla un profundo sentimiento amoroso, como en el célebre verso:

«Ya pasó mi dolor, ya sé que es vida».

Casi increible es que haya habido serias relaciones entre aquella gran señora y este humilde clérigo, y quizá estaba en lo cierto Antonio de Latour, cuando habló de «la inocente inmoralidad» del poeta. Cervantes le apreció principalmente a causa de esas poesías amorosas, y sin embargo el verdadero Herrera se muestra en otra parte: en la oda (1571) a don Juan de Austria con motivo de la rebelión de los moriscos de las Alpujarras, y todavía mejor en la canción (1572) sobre la victoria de Lepanto y en otra sobre la derrota y muerte (8 de Agosto de 1578) del rey don Sebastián de Portugal en Alcacer Quivir. En estas tres patrióticas poesías ostenta un brío y una belleza de forma extraordinarias; celebra el triunfo de los fieles con el fervor de los profetas hebreos, con una dignidad que emana de las estrofas bíblicas, y deplora la derrota del cristianismo con acentos de desgarradora aflicción, postrándose ante los vengadores decretos de Dios, exasperado por las iniquidades del malvado pueblo. Pueden profesarse dos opiniones en cuanto al mérito de Herrera como poeta erótico; en el género patriótico, raya en lo sublime.

Herrera recogió la tradición de Garcilasso de la Vega, perfeccionando la forma y haciéndole dar una nota más potente y noble. El soldado, con su tierna dulzura, podría ser el clérigo, y éste, con su marcial música, es quien podría hacer de soldado: sin embargo, Herrera sigue siendo incontrastablemente fiel al joven poeta. Con este espíritu de respeto, ayudado por todo el grupo sevillano, publicó (1580) su comentario a Garcilasso, que dió lugar a una de las más enojosas controversias de la historia literaria española. En 1574, las obras de Garcilasso habían sido editadas por el sabio Francisco Sánchez (1523-1601), *el Brocense* (así llamado por el lugar de su nacimiento: Las Brozas en Extremadura); se le echó en cara el hacer resaltar demasiado las faltas de originalidad del autor. Los amigos de Sánchez consideraron como un desafío el comentario de Herrera, que cometió el pecado de no citar en ninguna parte el nombre de Sánchez. Bastaba que un pedante extremeño se permitiese editar un poeta castellano: que lo hiciera también un andaluz, resultaba intolerable, y los castellanos se enfurecieron. Abrió el fuego cierto escritor que se ocultaba bajo el seudónimo de «Damasio», y éste fué seguido por don Juan Fernández de Velasco, conde de Haro (m. 1613), que escribió sus *Observaciones* con el seudónimo del «Licenciado Prete Jacopin, vecino de Burgos». A menos de que el autor se llame Pascal, o Swift, o Pablo-Luis Courier, rara vez interesan los escritos polémicos. Haro no era de esa altura: ¿es rasgo de ingenio decir que Herrera era un asno con piel de león? Con todo, no era difícil hallar cosas que censurar en el difuso comentario que tardó Herrera más de diez años en componer, y Herrera tuvo la debilidad de responder en el mismo tono. Estas recíprocas injurias han sido publicadas en 1870, mientras que el comentario de

Herrera no se ha reimpreso todavía. Aunque esta obra sea excesivamente verbosa y heterogénea, prueba que su autor fué el crítico más avisado, a la vez que el mejor lírico de su escuela. Evidentemente le apreció Cervantes, porque su dedicatoria de la primera parte de *Don Quijote* al séptimo duque de Béjar, es un mosaico de frases tomadas del prefacio de Medina y de la epístola de Herrera al marqués de Ayamonte. De suerte que Herrera, el prosista, disfruta de inmortalidad por sustitución.

En el grupo salmantino, la figura más importante es la de fray Luis de Leon (1528?-1591), natural de Belmonte (Cuenca), y, según es fama, de linaje judío. Profesó como fraile agustino en Enero de 1544, tomó sus grados en Salamanca, el año 1560, y presentó inmediatamente su candidatura para un cargo universitario; sufrió un fracaso, pero a fines de 1561 obtuvo por cuatro años la cátedra de Teología escolástica. En 1565, antes de haber transcurrido los cuatro años, llegó a ser profesor de Teología escolástica y de Sagrada Escritura. En 1569 dió unas lecciones sobre la Vulgata, donde algunos creyeron ver que simpatizaba con las doctrinas de sus colegas Martín Martínez Cantalapiedra, catedrático de hebreo, y Gaspar de Grajal, sospechosos ambos de apoyar un sistema de interpretación rabbínica. En 1570, fray Luis de León fué delatado a la Inquisición, a causa de una lección que dió sobre el matrimonio. Esta denuncia no tuvo consecuencias, pero, el mismo año, fray Luis tuvo áspera discusión sobre la autoridad de la Vulgata con el profesor de griego, León de Castro, pedante de los mayores que ha podido haber. Fray Luis de León le amenazó con que haría quemar los *Commentaria in Esaiam Prophetam* (1570) de Castro, que contenían solapados ataques del bando contrario; Castro

contestó aludiendo a la ascendencia israelita de fray Luis y amenazándole con llevarle al quemadero. Hasta entonces no se trataba más que de una de las acostumbradas disputas entre comprofesores, pero el asunto tomó bien pronto el cariz más grave. Algunos estudiantes de Salamanca se alborotaron, y aplaudieron a Castro «*pues era del bando de Jesucristo*». Intervino la Inquisición, y fueron detenidos Grajal y Martínez Cantalapiedra. Fray Luis de León se vió comprometido (27 de Marzo de 1572) y estuvo preso en Valladolid durante más de cuatro años, en el transcurso de los cuales fué abrumado a preguntas que tendían a perderle. Se defendió con tenaz habilidad, y negó todos los capítulos de acusación, salvo el de haber traducido al castellano hacia 1561 el *Cantar de los Cantares*, ofensa grave, tanto más cuanto que la versión se hizo con arreglo al original hebreo y para una monja, Isabel Osorio. Por último, la mayoría de la comisión investigadora opinó (28 de Setiembre de 1576) que fuese sometido a cuestión de tormento, aconsejando empero que «se le dé moderado, atento que el reo es delicado.» El supremo Tribunal de la Inquisición hizo inútil ese consejo, pues dispuso que fray Luis de León fuese amonestado por su pasada conducta, advertido para lo futuro, y excarcelado después de recogerse su versión del *Cantar de los Cantares*. Semejante sentencia (7 de Diciembre de 1576) equivalía a una absolución.

Fray Luis fué tratado con dureza, pero no hay que olvidar que la tolerancia es virtud moderna, practicada todavía muy imperfectamente. En el siglo XVI, almas sencillas creían que podían modificar las ideas especulativas por medio de la fuerza; era preciso ser Montaigne para escribir: «Aprez tout, c' est mettre ses coniectures à bien hault prix, que d' en faire cuire un homme tout

vif» *(Essais,* III, cap. 11). Fray Luis de León fué juzgado por el tribunal que había elegido, aquel tribunal con el que amenazó a Castro, y el resultado le dió la razón. Volvió a Salamanca, y, aunque tenía derecho a ello, no quiso reclamar su cátedra, que había sido ocupada sucesivamente por otros dos profesores desde 1573. Creóse para él una cátedra provisional, y allí fué donde, según se dice, reanudó sus explicaciones pronunciando la célebre frase: «*Dicebamus hesterna die...*» La frase ha tenido éxito, pero, se gún parece, es una invención cincuenta años posterior (1623), debida al italiano Niccolò Crusenio. No sabemos lo que diría Fray Luis de León de su encarcelamiento; queda lo que escribió, y es la famosa décima que comienza:

«Aqui la envidia y mentira
me tuvieron encerrado...» (1)

No fué éste su único altercado con la Inquisición. Nombrado profesor de filosofía moral (1578), y después de Sagrada Escritura (1579), todavía fué amonestado por sus opiniones acerca de la predestinación. Formó parte de la comisión para la reforma del calendario (1582), se interesó por las monjas carmelitas, y se ausentó con tanta frecuencia, que las autoridades universitarias pensaron seriamente en destituirle. Así y todo, en 1591 fué electo provincial de su orden para Castilla: murió (23 de Agosto de 1591) nueve días después del nombramiento.

Durante su prisión escribió en parte el libro *De los*

---

(1) Esta décima fué parodiada por un adversario de Fray Luis, el fraile dominico Domingo de Guzmán (m. 1582), hijo de Garcilasso de la Vega; algunos de sus versos satíricos fueron adaptados por Cervantes en su poesía a Urganda la Desconocida.

nombres de Cristo (1583-1585), serie de disertaciones sobre el sentido simbólico de calificativos como los de Piedra, Pastor, Brazo de Dios, Esposo, Príncipe de Paz; la exposición está en forma de diálogo, en el cual Marcelo, Sabino y Julián examinan los misterios teológicos que implica el asunto. No nos incumbe aquí ocuparnos de la teología ni de la erudición de Fray Luis, pero es preciso convenir en que su pureza de expresión le coloca entre los maestros de la prosa castellana. Su estilo es todavía mejor en su obra póstuma y sin terminar: la *Exposicion del libro de Job* (1779), comenzada durante la primera fase de la vida literaria del autor, abandonada luego durante largo tiempo, y reanudada a petición de la madre Ana de Jesús, la amiga de Santa Teresa. Tiénese en grande aprecio *La Perfecta Casada* (1583), escrita para María Varela Osorio. Es brillante paráfrasis del capítulo treinta y uno de los *Proverbios*, y da reglas de conducta para la esposa ideal. Difícil es no creer que Luis de León fué algo sugestionado por una obra poco feminista, el tratado *De Christiana Femina* de Juan Luis Vives, que sin duda es «l' écrit important» que Arnolfo recomienda como «unique entretien» a Inés en la *École des femmes*. Sería interesante saber si media semejante lazo entre Luis de León y Molière.

¿Escribió comedias Luis de León, como se ha pretendido? No se conoce ninguna, pero la cosa no es imposible, y cierta alusión incidental de *La Perfecta Casada*, induce a pensar que aquél concurrió algunas veces a esos espectáculos. En todo caso, era poeta, y poeta notable. Si hemos de creerle, coleccionó sus versos con el único objeto de entretener los ócios de Pedro Portocarrero (m. 1600), obispo, a la sazón, de Calahorra. Evidentemente no se puede tomar al pie de la letra su declaración de que los compuso durante su mocedad. En

primer término, el tono es el de un hombre desengañado, a quien los años han hecho filósofo; además, la oda tercera, dedicada a Portocarrero, alude a la campaña de don Juan de Austria en 1569, fecha en la cual el poeta había pasado de los cuarenta. Finalmente, dejando aparte la décima ya citada—*Aqui la envidia y mentira*—es claro que *Virgen que el sol mas pura* fué escrita en la cárcel, y que *la grave desventura del lusitano*, mencionada en *Del mundo y su vanidad*, se refiere al desastre del rey don Sebastián en 1578. La colección de fray Luis consta de tres libros, el segundo de los cuales contiene traducciones de poetas griegos, latinos e italianos, mientras que el tercero comprende versiones de la Biblia. Acierta a trasladar igualmente bien la primitiva unción de los unos como la impecable forma de los otros; sin embargo, éstas no son sino imitaciones: en el primer libro es donde ha de buscarse al poeta original. En su *Profecia del Tajo*, Luis de León hace vibrar la cuerda patriótica, comunicando a sus versos el impetuoso ardor que atribuye a los invasores moros, y si bien se atiene al modelo de Horacio, su poeta favorito, le pertenece el desbordamiento de la melodía. La oda *Al Apartamiento* es una bella manifestación del genio contemplativo del poeta, y allí, como en la oda *A Francisco Salinas*, se observa la serena y majestuosa sencillez que más tarde ha de volver a encontrarse en Wordsworth. Queda la maravillosa *Noche serena*, impregnada de dulce y solitaria melancolía, de tranquila y casi sobrenatural belleza, de trémula aspiración a lo Infinito. La profesión religiosa de fray Luis acorta el número de temas que le son lícitos; su fidelidad a la tradición y su menosprecio de la fama, constituyeron para él otros tantos obstáculos; con todo, en los límites que se trazó, es el más perfecto de los poetas líricos de que puede gloriarse España. Sus versos no

fueron publicados hasta 1631, por Quevedo, que creyó encontrar en ellos un contrapeso del culteranismo. Confiemos en que dentro de poco poseeremos de ellos una edición definitiva, libre de las composiciones parasitarias de los que no hicieron otra cosa que imitar al maestro.

El año mismo en que dió a luz Quevedo las poesías de Luis de León, publicó también, con idéntica finalidad, un minúsculo volumen de FRANCISCO DE LA TORRE (1534?-1594?), poeta afiliado al grupo salmantino. El manuscrito de los versos de Torre llevaba una licencia oficial firmada por Ercilla (m. 1594); mas, por razones desconocidas, no tuvo consecuencias el proyecto de publicación. Quevedo lo realizó, y en el prefacio identificó al poeta con el bachiller Francisco de la Torre, loado por Boscán en la *Octava Rima*. Manoel de Faria e Sousa (1590-1644) rectificó la equivocación de Quevedo, haciendo notar que Lope de Vega había conocido personalmente al susodicho Torre, que vivió más de medio siglo después de su homónimo; pero, hasta 1753, nadie pensó que fuesen apócrifas las poesías. En esta fecha, Luis Josef Velázquez las reimprimió, atribuyéndolas al mismo Quevedo, y, aunque su autoridad no sea muy grande, su teoría fué acogida por críticos respetables. Con todo, nada más cierto que la existencia de Torre. Natural de Torrelaguna, estudió en Alcalá de Henares por los años de 1554 a 1556, se enamoró de la *Filis rigurosa* a quien canta, sirvió en Italia, y, cuando regresó, halló que su amada se había casado con un viejo rico: desesperado, entró en religión.

Hagamos constar, en primer término, que algunas de sus poesías están traducidas del italiano; así, el soneto 23 del primer libro (como el 81 de los *Amoretti* de Spenser), es versión de Torquato Tasso; los sonetos 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 14 del libro segundo, son tra-

ducciones de Benedetto Varchi; los sonetos 15 y 23 del mismo libro, son versiones de Giambattista Amalteo. *Bella è la Donna mia, se del bel crine,* escribe el Tasso: *Bella es mi Ninfa, si los laços de oro,* transcribe Torre; *Filli, deh non fuggir, deh Filli, aspetta,* escribe Varchi: *Ay, no te alexes, Fili, ay Fili, espera,* transcribe Torre; *Notte che nel tuo dolce e alto oblio,* escribe Amalteo: *Noche, que en tu amoroso y dulce olvido,* transcribe Torre. Fácilmente podrían indicarse otros ejemplos, en apoyo de la atribución referida. La melancólica sencillez de Torre es todo lo contrario de la brillante dureza de Quevedo: sería menester estar desprovisto por completo de gusto literario para confundirles. Quevedo puede tener defectos, pero sus mismos enemigos no le acusaron jamás de falta de inteligencia. Pretender que intentó reformar el culteranismo traduciendo a los italianos, o suponer que quiso hacer pasar por originales, imitaciones hechas por un hombre que—*ex hypothesi*—murió probablemente antes que hubiesen nacido sus modelos, es creer que Quevedo era un pícaro de poca habilidad. Torre merece alabanza, tanto por sus fieles transcripciones como por sus poesías originales, galantes, tiernas y sentimentales, algunas de las cuales recuerdan la *Flor de Gnido*. En la perspectiva literaria, Torre aparece como una segunda edición de Garcilasso, con puntos de vista personales.

Otro poeta afiliado a la escuela de Salamanca es FRANCISCO DE FIGUEROA (1536-1617?), el amigo de Torre. El Sr. Ernesto Mérimée ha dicho que un crítico a quien no asustase la paradoja, podría sostener la identidad de ambos poetas. Con todo, habría derecho para sorprenderse algo, porque, a pesar de su chocante semejanza de estilo, son en realidad dos poetas distintos: Lope de Vega conoció a uno y Cervantes a otro, puesto

que Figueroa aparece con el nombre de Tirsi en *La Galatea,* citándose en ella una de sus poesías. Figueroa sirvió en Italia, donde tuvo fama de buen poeta; contrajo matrimonio en Alcalá de Henares el año 1575, viajó por los Países Bajos en 1597, se estableció en Alcalá, dejó de cultivar la poesía, y se dedicó a «materias de diferente punto segun la madureza de su edad». Se ha perdido el fruto de sus trabajos, pues el autor, en su lecho de muerte, acordándose del ejemplo de Virgilio, mandó que fuesen quemadas todas sus obras. Sin embargo, más de setenta poesías, compuestas la mayor parte antes de 1573, se libraron del fuego y fueron publicadas en Lisboa, el año 1625, por el historiador Luís Tribaldos de Toledo. El Sr. Foulché-Delbosc ha descubierto y publicado otras quince. Según Juan Verzosa (1523-1574), que conoció a Figueroa en Siena, éste versificaba en italiano, y conservamos restos de tales ensayos en varias elegías suyas (I, III, y V), donde se mezclan versos italianos con españoles. Figueroa tiende a lo pastoril, y, en la poesía *Entre doradas flores*, reproduce admirablemente la *lira* de Garcilasso. Merece loor singular por su *Egloga pastoral (Thyrsi, pastor del mas famoso rio)* en verso suelto; evita allí casi siempre el peligro de la asonancia, y obtiene sorprendente adelanto, merced a la cesura hábilmente alternada. Habrá quien lo haga mejor con el tiempo, pero fué el primero que dominó el más escabroso de los metros castellanos. De aquí en adelante, el *verso suelto* queda naturalizado en España, lo mismo que el soneto.

Además de Torre y de Figueroa, otros estudiaron también muy de cerca los modelos italianos. El Ariosto inspiró la *Primera parte de la Angelica* de LUIS BARAHONA DE SOTO (1548-1595), natural de Lucena, en la provincia de Córdoba. El cura que escudriñaba la librería

de don Quijote, se enterneció al topar con el libro de Barahona, al que llama con su título popular: *Las lágrimas de Angélica*; «lloráralas yo—dijo—si tal libro hubiera mandado quemar, porque su autor fué uno de los famosos poetas del mundo, no sólo de España.» Aquí, como en otros lugares, Cervantes es un crítico demasiado indulgente; pero Mendoza y Lope de Vega unieron sus aplausos a los suyos, y, más de un siglo después, Luzán declaró pontificalmente que la obra de Barahona sería más estimada que la del Ariosto, si se hubiese publicado primero. Es lo mismo que decir que la luna sería el más luminoso de los astros, si no existiera el sol. *La Angelica*, que intenta proseguir el argumento de *Orlando furioso*, palidece junto a su modelo; no se acabó la continuación de *La Angelica*, pero algunos fragmentos de aquélla se encuentran en los *Dialogos de la Monteria*, que probablemente pertenecen a Barahona de Soto, como ha demostrado el Sr. Rodríguez Marín. Barahona no logró escribir una gran epopeya, pero sus poesías líricas, y sobre todo sus versiones de Ovidio, están llenas de gracia y de harmonía.

No era el único poeta épico que ocupaba sitio en los plúteos de don Quijote. La historia épica de Carlos Quinto, el *Carlos famoso* (1566), debió de ser leído a lo menos por su autor Luis Zapata (1532?-1599?), y es posible que Cervantes, que lo atribuye por error a Luís de Avila, haya conseguido leer sus cuarenta mil versos. Es, no obstante, significativo que olvide el nombre del autor y que manifieste que su libro fué al corral sin ser leído. Zapata malgastó trece años en escribir su poema, no se desanimó por la falta de éxito, y, aunque parezca increíble, vivió bastante para maltratar sin miramiento a Horacio. Es un buen ejemplo de falsa vocación. ¿Por qué no se contentó con la historia y la prosa? En efecto, con-

servamos un volumen suyo, de misceláneas, donde se hallan anotados, con loable ingenio, muchos hechos y observaciones. Otro libro de don Quijote que fué quemado sin ser leído, fué la *Primera* y *segunda parte de el Leon de España* (1586) de Pedro de la Vezilla Castellanos; quizá hubo en ello algo de injusticia, porque, a pesar del fondo fabuloso, los versos son agradables: su animado relato fué utilizado por Lope de Vega en *La amistad pagada* y en *Las famosas asturianas.*

Ilustran los caprichosos juicios de Cervantes, sus elogios de las epopeyas compuestas por Ercilla, Rufo Gutiérrez y Virués (cuyo poema *El Monserrate* hemos citado ya). Dice de esos tres libros, que «son los mejores que en verso heróico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia.» Comencemos por *La Austriada* (1584) del cordobés JUAN RUFO GUTIERREZ (1547?- m. después de 1620), que toma por héroe a don Juan de Austria. Hay en ella algunas buenas estrofas descriptivas, pero la epopeya dista mucho de ser una de «las más ricas prendas de poesía que tiene España». La fantasía de Rufo no alcanza a desenvolverse en el seno de los sucesos contemporáneos, y una obra que hubiese podido ser crónica útil, se trueca en fastidioso poema, de veinticuatro cantos. Los diez y ocho primeros, en opinión del Sr. Foulché-Delbosc, no son sino versificación de la *Guerra de Granada* de Mendoza, obra que Rufo debió de ver manuscrita. No falta quien afirma, sin embargo, que la *Guerra* tiene por base la *Austriada.* De todos modos, Rufo es otro ejemplo de vocación frustrada, como fácilmente se echará de ver hojeando *Las seyscientas apotegmas..... y otras obras en verso* (1596), colección de anécdotas que revelan agudo ingenio y temperamento de buen narrador, el cual quiere, aun aquí, echárselas de poeta.

La mejor de esas epopeyas más o menos artísticas es *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zuñiga (1533-1594), el cual embarcó para América del Sur en 1555, distinguiéndose en Chile, en la guerra con los araucanos. Cortó su carrera una cuestión que tuvo con otro oficial, llamado Juan de Pineda. Ambos fueron condenados a muerte y subieron al cadalso; pero en los últimos instantes fué conmutada la sentencia, Pineda se hizo fraile agustino, y Ercilla fué encarcelado, aunque se vió libre a tiempo para tomar parte en la batalla de Quiapo (14 de Diciembre de 1558). Regresó a Europa en 1562, trayendo consigo los quince primeros cantos de su poema, compuestos «en la misma guerra, y en los mismos passos y sitios, escriuiendo muchas vezes en cuero por falta de papel, y en pedaços de cartas, algunos tan pequeños, que a penas cabian seys versos.» El poema se publicó en Madrid, el año 1569, y sus continuaciones, que hacen subir a treinta y siete el número de cantos, salieron a luz en 1578 y en 1589-1590. Por rencor contra lo que consideraba injusticia de su general, Garcia Hurtado de Mendoza, Ercilla le relega al último lugar. Hecho caballero de Santiago en 1571, Ercilla fué nombrado censor literario; aspiró al puesto de Secretario del Consejo, y murió siendo un cortesano contrariado.

El primer libro impreso en América, fué la *Breve y compendiosa Doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana* (1539?) de Juan de Zumárraga, primer obispo (después arzobispo) de Méjico; pero ya se ve que no se trata de una obra literaria. El primer poema castellano escrito en América fué la *Conquista de la Nueva Castilla,* obra anónima y sin mérito, que permaneció inédita hasta 1848. La primera obra de verdadero valor literario que se compuso en los continentes americanos, fué *La Araucana* de Ercilla. Es un excelente poema so-

bre el levantamiento de los araucanos, pero ni por su forma, ni por la impresión que produce, es poema épico. Voltaire alabó con razón el discurso del viejo cacique Colocolo; precisamente en este género de elocuencia declamatoria es donde brilla nuestro poeta, y todavía sobresale más en los discursos de Lautaro y de Caupolicán. Tal es su fuerte y también su punto débil. Tenía más bien temperamento de orador que de poeta. Sabe contar, hacer descripciones de batallas, llenas de bélica energía; su técnica es buena, excelente a veces, cuando no es descuidada; y sin embargo su obra, en conjunto, no consigue impresionar. Se recuerdan versos aislados, pero no se encuentra en ella ningún episodio de acabada perfección; hermosos pasajes se hallan perjudicados por detalles vulgares, haciendo problemático el efecto general. En sus peores momentos, Ercilla diserta en prosa rimada; en los mejores, escribe historia poética, y con frecuencia es el historiador quien vence al poeta. Teniendo vaga conciencia de que faltaba algo a su obra, Ercilla se esforzó por remediarlo con ayuda de digresiones mitológicas, de visiones de Belona, de sobrenaturales profecías de victoria. Era en vano; todo eso queda por defuera: el secreto de la epopeya no consiste en el empleo de lo maravilloso. La primera parte de *La Araucana* sigue siendo la mejor; en ella es más precisa la impresión escénica, más espontáneo el fluir de los versos: interesa además por su marcial elocuencia, y también en virtud de la simpática personalidad del autor. *La Araucana* tiene trozos flojos, pero no hay en castellano mejor epopeya artística.

Descontento del lugar secundario que le había señalado Ercilla, García Hurtado de Mendoza tomó a sueldo aduladores que celebrasen sus hazañas. Uno de estos asalariados fué el joven poeta chileno Pedro de Oña

(1570; m. después de 1643), que, en la *Primera Parte de Arauco domado* (1596), poema en diez y nueve cantos, intentó inclinar la balanza en favor de Mendoza. Es de temer que no lo haya logrado; la segunda parte no salió a luz, quizá porque la primera fué puesta en el Indice por la Inquisición de Lima. Con todo, Oña persistió en versificar; cerca de medio siglo más tarde publicó *El Ignacio de Cantabria* (1639), poema mucho más enojoso que *Arauco domado*, y que dista harto de merecer el elogio que le dedicó Calderón. El *Arauco domado* es la antítesis de *La Araucana*, pero no faltan continuaciones e imitaciones del poema de Ercilla. Tenemos una en la *Quarta y Quinta Parte de la Araucana* (1597) del leonés Diego de Santistevan Osorio, entusiasta de veinte años, que admiraba ciegamente a Ercilla y le atribuyó buen número de aventuras imaginarias. Parece haberse perdido otra continuación de *La Araucana*, escrita por el andaluz Hernando Álvarez de Toledo, pérdida que no podrá lamentar cualquiera que haya leído su *Puren indomito,* desdichada imitación del *Arauco domado* que permaneció inédita durante más de dos siglos y medio. Confeso imitador de Ercilla es Juan de Castellanos (1522-1607?), natural de Alanis, en la provincia de Sevilla. Partió muy joven para América, donde sirvió como soldado; tomó luego las órdenes, llegó a ser beneficiado en Tunja hacia 1556, y, de 1570 a 1590 se ocupó en sus *Elegias de varones ilustres de Indias,* cuya primera parte se imprimió en 1589; la segunda y tercera no aparecieron hasta 1847, y la cuarta en 1886. Mascarilla se empeñó en poner en madrigales toda la historia romana; la tarea de Castellanos no fué menos abrumadora. Este honradísimo sujeto rimó sus recuerdos con notable cuidado de la verdad histórica, virtud muy necesaria en un cronista, pero que, en el poeta, no sustituye a la inspiración.

Si, dejando estos laboriosos fracasos, volvemos la vista a obras de indiscutible belleza, la primera que se nos ofrece es el famoso soneto *A Cristo crucificado*, que ha sido atribuído a San Ignacio de Loyola, a San Francisco Javier, a Pedro de los Reyes y a Santa Teresa. Ninguna de tales hipótesis se halla demostrada, y el *No me mueve, mi Dios, para quererte,* debe ser clasificado como anónimo (1). Sin embargo, su fervor y su unción son tales, que hacen pensar en la madre seráfica SANTA TERESA DE JESUS (1515-1582), que se llamó, en el siglo, Teresa de Cepeda y Ahumada. No sólo es una gloriosa figura en los anales del pensamiento religioso; es también un verdadero milagro de genio, que, como escritora, se coloca junto a los maestros más perfectos. San Ignacio de Loyola y Santa Teresa son el cerebro y el corazón de la reacción católica; el primero es un gran jefe de partido; la segunda pertenece a la Humanidad. Ella misma ha contado su vida en páginas inolvidables; toda una literatura se ha formado en torno de su persona, y en nuestros días, su biografía ha sido reconstruída desde nuevo punto de vista por la Sra. Gabriela Cunninghame Graham. Baste decir aquí que a la edad de siete años marchó en busca del martirio; que dió sus primeros pasos en las letras hacia 1529, con una novela de caballerías que escribió en colaboración con su hermano Rodrigo de Cepeda, y que a los diez y nueve años profesó (3 de Noviembre de 1534) en el convento carmelita de su ciudad natal, Avila. La sequedad espiritual la postró, la enfermedad la envejeció prematuramente; pero nada pudo abatir su natural energía, y, a partir de 1558 —sobre todo desde 1562— marcha de triunfo en triunfo,

(1) Esta cuestión ha sido muy bien presentada por el Sr. Foulché-Delbosc en la *Revue hispanique* (1895), t. II, pp. 120-145; véase también la *Revue hispanique* (1900), t. VI, pp. 56-57.

indiferente al dolor, a la miseria, a la malquerencia y a la persecución, pródiga de valor y de sacrificio.

Santa Teresa no escribió sino a la fuerza, por orden de sus confesores. Nunca hubiera podido comprender la necesidad del aplauso de los profanos, y, si, lo hubiera comprendido, con su desenfadado humor, apenas se habría dignado sonreir de él. Porque era noble, por linaje y por temperamento, *de sangre limpia,* frase que deja caer con dulce satisfacción, lo cual demuestra que la disciplina monástica no había reprimido su natural orgullo, como no disminuyó su alegría. Siempre recordó que descendía de vieja familia castellana, hecho atestiguado también por el delicioso sabor arcáico de sus escritos. La sencillez y la claridad son las cualidades distintivas de Santa Teresa; puede ser a veces difusa, pero nunca es oscura. ¿Dónde adquirió su estilo? No fué, ciertamente, en la lánguida prosa de Amadis, y, en cuanto a la forma, no se ve qué es lo que haya podido aprender de Francisco de Osuna, de Bernardino de Laredo (1482-1540), ni de otros místicos. Felizmente, sus manuscritos fueron confiados por la madre Ana de Jesús a fray Luis de León, maestro en literatura y en saber místico, el cual se adelantó al juicio del poeta Crashaw, quien dijo que la santa escribió más bien en lengua celestial que en la española. Luis de León hizo imprimir los escritos de Santa Teresa en 1588, manifestando que los había cotejado con los originales mismos «sin mudarlos, ni en palabras, ni en cosas de que se habían apartado mucho los translados que andaban», y añadiendo: «siempre que los leo me admiro de nuevo, y en muchas partes de ellos me parece que no es ingenio de hombre el que oigo; y no dudo sino que habla el Espíritu Santo en ella en muchos lugares, y que le regía la pluma y la mano». Con toda su sublimidad, con su visión extática de las

cosas celestiales, con sus generosos vuelos por los espacios intelectuales, Santa Teresa modifica su manera, coloreándola y transformándola según los asuntos. Cariñosa y maternal en sus cartas, sublime y extática en el *Camino de perfeccion,* en los *Conceptos del amor de Dios* y en el *Castillo interior,* trata con igual maestría de las frivolidades de nuestras miserables vidas, como, según la expresión de Luis de León, de «la más alta y más generosa filosofía que los hombres imaginaron». Y no hay que engañarse en cuanto a su dulzura; existe en ella, pero también hay a veces dureza, aunque velada: en sus cartas familiares se descubre el alma ardiente que había nacido para dirigir, que llegó a desesperar a un desdichado nuncio del Papa, infeliz perezoso que la tachó de desobediente, de menospreciadora del precepto que prohibe a las mujeres enseñar. ¿Qué enseñó ella? «Es muy de mugeres, y no querría yo, hijas mías, lo fuéssedes en nada, ni lo pareciessedes, sino varones fuertes», escribe en el *Camino de perfeccion.* Ella es quien afirma que no deben pedirse ni desearse las visiones; ella la que, hablando de la vida conventual de su tiempo, escribe que «monasterio de mugeres con libertad..... más me parece es passo para caminar al infierno las que quisieren ser ruines, que remedio para sus flaquezas». No era una fanática entregada sin cesar a transportes y éxtasis; sobresalía en la vida práctica tanto como en las cosas espirituales; pero no tenemos que ocuparnos aquí en esto. Sin duda consideraba la literatura como cosa frívola, y no daba importancia ninguna a sus escritos (1). Había adquirido derecho para tener esta

---

(1) Con todo, el año 1583, fué publicada en Evora una edición de los *Avisos* y del *Camino de perfeccion*, por Teutonio de Braganza, arzobispo de Evora, el cual procedió, según dice, con permiso de Santa Teresa.

opinión: la posteridad posee también el de no compartirla. En todas partes, en efecto, ha sido rechazado su parecer. La España católica coloca, en El Escorial, el manuscrito autógrafo de su vida *(Libro de las Misericordias de Dios)* junto a una página escrita de mano de San Agustín. La Inglaterra protestante la ha elogiado por boca de Jeremy Taylor (1613-1667) y de William Law (1686-1761), y, en nuestros días, la Inglaterra agnóstica, por boca de Froude, la pone a la misma altura que Cervantes.

El doctor extático Juan de Yepes y Alvarez, profesó con el nombre de Fray Juan de San Matías en la Orden del Carmelo en 1564, tomó el hábito descalzo en 1567, conoció en este año a Santa Teresa, y cambió de nombre en 1568. Trátase de SAN JUAN DE LA CRUZ (1542-1591), que hizo respecto de los monasterios de varones lo que Santa Teresa respecto de los de mujeres, y todavía se vió sujeto a pruebas más duras que ella. En sus *Obras espirituales* (1618) encuentra su más alta expresión el misticismo español. En la *Subida del Monte Carmelo* y en la *Noche escura del alma,* su prosa es a veces de un brío y de una claridad extraordinarios, pero lo más frecuente es que se cierna por alturas a las que no pueden seguirle sin gran trabajo los no iluminados. Al revés de Santa Teresa, cuyos versos no son sino cantarcillos sin artificio, San Juan de la Cruz es un poeta que sabe expresar con angélica melodía los fervores de su amor espiritual. Todo lo que puede alegarse en contra suya es que permanece en un crepúsculo donde la música ocupa el lugar del raciocinio, donde los vocablos no son sino vagos símbolos de pensamientos inexpresables, de inefables arrobos. Tres siglos más tarde, San Juan de la Cruz tuvo un discípulo de los más distinguidos, porque su influencia es patente en las hermosas odas publicadas

por Coventry Patmore (1823-1896) con el título de *The Unknown Eros.*

Mucho menos contemplativo que San Juan de la Cruz y más práctico que él, fué el fraile dominico cuyo apellido familiar era Sarriá, pero que es nombrado, por el lugar de su nacimiento, LUIS DE GRANADA (1504?-1588). Hijo de una lavandera de cierto convento de Granada, se educó merced á la protección del conde de Tendilla, profesó en 1525, y muy pronto conquistó fama de predicador y de confesor. Hacia 1555, pasó de España a Portugal, donde llegó a ser provincial de su orden (1556-1560) y confesor de la reina Catalina (m. 1578). Su primera obra fué una versión (1538) de la *Imitacion de Cristo*, que leía Santa Teresa; luego salió a luz su *Libro de la oracion y meditacion* (1554), y después lo que suele llamarse compendio (1556) de la *Guia de Pecadores* (1567), aunque ambas obras son independientes una de otra, y la primera que se escribió fué el compendio. El *Libro de la oracion y meditacion* y el compendio fueron puestos en el Indice (1559) al mismo tiempo que otras obras de Juan de Avila y de Francisco de Borja, a quienes la Iglesia había de santificar después. Luis de Granada volvió a España a fin de parar el golpe que le amenazaba, pero llegó tarde; su amigo Bartolomé Carranza (1503-1576), arzobispo de Toledo, estaba ya en la cárcel. Luis de Granada comprendió, se sometió, corrigió los acusados libros, y tornó a Portugal. Todo el mundo ha apreciado la *Guia de Pecadores,* que Regnier convierte en lectura favorita de Macette, y que Gorgibus recomienda como «un bon livre» a Celia, en *Sganarelle;* no de otro modo pensaban San Francisco de Sales y Fénelon, y el célebre abate José Marchena (1768-1821?) leía asíduamente la *Guia* cuando esperaba la muerte en la Conserjería donde le aherrojó Robespierre. Sin embar-

go, injustas sospechas de iluminismo deslustraron la reputación de fray Luis de Granada, y, después de terminar su *Introduccion del Simbolo de la Fe* (1582-1585), tuvo desazones por haber certificado, con cándida credulidad, la autenticidad de las falsas llagas de Sor María de la Visitación (condenada el 7 de Diciembre de 1588). Los libros de fray Luis de Granada tuvieron inmenso éxito, y aun hoy son de los más leídos. Los cuarenta años que consagró al confesonario, le proporcionaron singular conocimiento de las flaquezas humanas; su sinceridad, su saber y su fervor son admirables. Pueden censurarse sus repeticiones, su abuso de la antítesis oratoria, la cadencia mecánica de la frase, defectos comunes a aquellos que tienen la costumbre de hablar en público: por lo demás es sabido que dictaba sus obras, lo cual no era la mejor manera de corregir esos resabios. Pero en sus buenos momentos es elocuente y conmovedor, y la suavidad de su estilo hace casi perdonar peregrinas ocurrencias, como cuando declara que la ciencia disminuye la devoción—parecer harto arriesgado.

Esta desconfianza de las letras profanas es todavía más señalada en PEDRO MALON DE CHAIDE (1530?-1596?), fraile agustino que compara los libros de amores, los Boscanes y Garcilassos y las novelas caballerescas, con un «cuchillo en poder del hombre furioso». Su práctica contradice estas teorías, porque su *Libro de la Conversion de la Magdalena* (1588), escrito para Beatriz Cerdán, delata la imitación de los modelos que decía aborrecer. Más ascético que místico, Malon de Chaide es también más literario que sugestivo; su austera doctrina y sus ricos colores desentonan a veces, pero explican su popularidad. Mejor representante del misticismo puro es el franciscano JUAN DE LOS ANGELES (1536?-1609), cuyos *Trivmphos del amor de Dios* (1590)—obra

compendiada con el título de *Lvcha espiritval y amorosa entre Dios y el alma* (1600)—son un estudio psicológico influído por Ruysbroeck, y no menos notable por la belleza de la expresión que por la apasionada profundidad, cualidades que resplandecen igualmente en las dos partes de los *Dialogos de la conquista del espiritual y secreto Reyno de Dios* (1595-1608). Juan de los Angeles eclipsa a un fraile de su Orden, el navarro Diego de Estella (1524-1578), cuyas *Meditaciones del amor de Dios* (1578), están, no obstante, impregnadas de un fervor que entusiasmó a San Francisco de Sales. Cierto soplo místico es perceptible también en los pocos versos castellanos del brillante humanista Benito Arias Montano (1526-1598), que consagró a la erudición y a la teología dotes que generalmente pertenecen a la jurisdicción de los poetas. ¿Es autor de los versos *A la hermosura exterior de Nuestra Señora*, atribuídos a veces a fray Luís de León? Otros versos, indiscutiblemente escritos por Arias Montano, se encontrarán en la colección de Böhl de Faber. El nombre de Arias Montano puede cerrar esta sumaria lista de los místicos y ascéticos españoles. Difícil es calcular con exactitud su número; si es cierto que Nicolás Antonio cita, por lo menos, tres mil obras místicas y ascéticas, no es de extrañar que la mayor parte de ellas no sean leídas. Hemos señalado los nombres más notables, y, mejor que seguir la decadencia de esta moribunda escuela, nos ocuparemos en una nueva manifestación literaria del orden profano.

La novela pastoril entró en España por Portugal. El español italianizado Jacopo Sannazaro (1458-1530), inventó el primer modelo del género en su *Arcadia* (1502), y su primer discípulo fué el portugués Bernardim Ribeiro (1482?-1552), autor de *Menina e moça*, título tomado de las tres primeras palabras de la novela. Aunque el li-

bro de Ribeiro no se imprimió hasta 1554, sirvió ciertamente de modelo a la primera pastoral castellana en prosa: *Los siete libros de la Diana* del portugués JORGE DE MONTEMÔR (1520?-1561). Nació en Montemôr-o-Velho, y tomó por apellido el lugar de su nacimiento, castellanizándole bajo la forma de Montemayor. Se ignora su apellido familiar; su abuela fué una cantadora hispanojudía, cuyos gustos heredó Montemayor; su padre era platero, quizá vástago ilegítimo de la casa de Payva e Pina. Montemayor comenzó escribiendo en 1545 o 1546 una bella glosa de las *Coplas* de Jorge Manrique; pasó a España, donde fué cantor de capilla de la Infanta María, hermana mayor del futuro Felipe II, y publicó entonces su *Exposicion moral sobre el Psalmo LXXXVI del real propheta David* (1548). Tres años más tarde pasó, como cantor, al servicio de la Infanta Juana, a quien acompañó de *apousentador* a Lisboa, después del matrimonio de la princesa con el Infante Juan, hijo primogénito de Juan III de Portugal. A ella y a su marido dedicó *Las obras de George de Monte mayor* (1554), colección que fué puesta en el Indice y que se volvió a publicar, corregida, en dos tomos, cuatro años más tarde (1). El Sr. Rennert alega buenas razones para creer que Montemayor formó parte del séquito de Felipe II en Inglaterra. ¿Fué soldado? ¿Asistió a la batalla de San Quintín (1557)? Dícese que sí. Residió algún tiempo en Valencia, donde escribió (en parte, por lo menos) la *Dia-*

---

(1) La colección publicada en Amberes el año 1554, comprende un solo volumen; la edición corregida se divide en dos volúmenes, respectivamente titulados *Segundo Cancionero* y *Segundo Cancionero spiritual.* Estas dos partes salieron a luz en Amberes, el año 1558; la segunda es muy rara: véase K. Vollmöller, *Romanische Forschungen* (1891), t. IV, p. 333-340.

na, y donde hizo una traducción (1560?) de Ausias March, que Lope de Vega censuraba con demasiada severidad. Montemayor fué muerto en el Piamonte, el año 1561, al parecer a consecuencia de alguna aventura amorosa. Todas sus obras, excepto dos poesías y algunos trozos en prosa de la *Diana*, están escritas en español.

A pesar del juicio adverso de Cervantes, Montemayor no es poeta despreciable: es muy diestro versificador, especialmente en la antigua métrica. Con todo, no puede negarse que su inclusión en la historia literaria está justificada únicamente por la *Diana,* obra que debe de haber sido publicada en 1559. ¿Contiene la novela algo de verdad? Según Lope de Vega, la heroína fué una dama de Valencia de don Juan, cerca de León; según Faria e Sousa, se llamaba Ana, y conservaba todavía restos de belleza cuando la vió Felipe III en 1603. No es imposible que la *Diana* encierre veladas alusiones a incidentes reales, pero la pastoral en prosa es un género falso en el que la misma realidad queda desfigurada. Sireno, Silvano, y los demás, no son pastores, sino duques idealizados que cantan rapsodias de sus amores. Montemayor pasó la vida entre las paredes de los palacios y quedó deslumbrado por aquel espectáculo; diríase que no miró nunca por las ventanas, que la naturaleza no existe para él, que la ha suprimido por tosca. Ningún carácter, ningún ambiente, ninguna naturalidad: nada más que cortesanos que lamentan a cada paso sus infortunios amorosos. Montemayor se percató de la monotonía de su obra, y, para aligerarla, tomó de Sannázaro la encantadora que poseía remedios en sus filtros mágicos. ¡Cuántos lectores habrán exclamado, con el cura de *Don Quijote:* «que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada»! Los defectos de la *Diana* son inherentes al género. Ensalce-

mos la dulzura del novelista, sus dotes de narrador fluido, su cortesana galantería, su destreza en el manejo de los elementos caballerescos y pastoriles, su estilo correcto, en medio de su artificioso ornato. El éxito de la *Diana* fué rápido, ruidoso y duradero. Hay huellas de él en Shakespeare, en Sidney, en Sarrasin, en Desportes, y, en el siglo XIX, algunos de los versos que Cervantes despreciaba, han hallado un admirable traductor en Frere. Cualesquiera que sean sus defectos, Montemayor tiene, evidentemente, encanto.

Prometió una continuación que no llegó a publicarse. Los editores se despacharon a su gusto intercalando en las ediciones póstumas de la *Diana* la deliciosa *Historia del Abencerraje y la hermosa Xarifa*, bosquejo en miniatura de la novela morisca. Este breve cuento se halla en el *Inventario* de Antonio de Villegas, cuyo privilegio data de 1551, aunque el libro no se imprimió hasta 1565; el natural estilo de esta encantadora anécdota, no recuerda la manera de Montemayor, ni la de Villegas, a quien Menéndez y Pelayo califica de plagiario. En efecto, la anónima historia del Abencerraje y de Xarifa es de fecha anterior, y, en todo caso, el cuento morisco no tiene nada que ver con la *Diana*. Hacía falta continuación, y bien pronto salieron a luz dos. *La segunda parte de la Diana* (1564) por Alonso Pérez, médico salmantino, tiene escaso mérito; el autor se envanece de haber sido amigo de Montemayor y de carecer de originalidad; no es bastante, y es una dicha que se haya perdido la tercera *Diana* de Pérez, que no fué unida a la segunda para no formar un volumen demasiado grueso. *La primera parte de Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo (m. 1591), a quien no hay que confundir con su hijo el célebre jurisconsulto, ni con su homónimo el profesor de griego en Valencia, mereció elogios de Cervantes;

«guárdese—dice, muy satisfecho del juego de palabras— como si fuera del mismo Apolo». La prosa de Polo es buena, sus versos, excelentes—¡cómo no citar la *Cancion de Nerea*, en el libro tercero de la *Diana enamorada!*—y es lástima saber que aquel hombre, que pudo seguir siendo un poeta pobre, aunque respetable, prefirió convertirse en próspero letrado.

El notable mérito de su continuación fué universalmente reconocido, sobre todo, como hace notar el señor Rennert, por Gerónimo de Texeda, profesor de español en París, cuya *Diana de Montemayor nuevamente compuesta* (1627) es un descarado plagio de Polo, con ciertos hurtillos de Pérez. Pastoral en verso de las más extravagantes son *Los diez Libros de la Fortuna d' Amor* (1573) del soldado Antonio de Lo Frasso, que comparte con Hierónimo Arbolanche, Francisco López de Úbeda y Avellaneda, el honor de haber exasperado a Cervantes. Pero la ironía es arma peligrosa; Pedro Pineda, judío español refugiado en Londres, tomó en serio las palabras de Cervantes y reimprimió en 1740 el ridículo libro de Lo Frasso. El artificio llegó al colmo en *El Pastor de Fílida* (1582) de Luís Gálvez de Montalvo (1549?-1591?), de quien su amigo Cervantes decía ingénuamente: «No es ése pastor, sino muy discreto cortesano». Este bucolismo idealista duró bastante. *La Galatea* (1585) de Cervantes, dista tanto de ser una obra maestra, que se asombra uno de la severidad de su autor para con las pastorales—bastante mediocres, en verdad—que siguieron a la suya: el *Desengaño de Celos* (1586) de Bartolomé López de Enciso, al cual se pretende indentificar con el autor de *La Montañesa*, pieza representada en Sevilla el año 1618; la *Primera Parte de las Nimphas y Pastores de Henares* (1587), obra juvenil de un estudiante de Salamanca, Bernardo González de Bovadilla, Canariote,

que cándidamente confiesa no haber visto nunca el Henares; *El Pastor de Iberia* (1591) del andaluz Bernardo de la Vega, que fué a América del Sur, obtuvo una canongía en Tucumán, y vivía aún, según parece, en 1623. Pero ¿a qué hacer lista de obras que no son sino vanos ecos de Montemayor? Todavía se insistía en publicarlas más de un cuarto de siglo después que Mateo Alemán y Cervantes habían dado nueva dirección a la novela. Citemos, por ejemplo, *La Cintia de Aranivez* (1629) de Gabriel de Corral (1588-1640) y *Los Pastores del Betis* (1633), obra póstuma del cordobés Gonzalo de Saavedra; pero son autores alejados del movimiento literario, y sus obras carecen de importancia. Mientras tanto, como el espectáculo de aquellos enamorados pastores que tocaban con sus caramillos melodías paganas, escandalizaba a las almas piadosas, hízose con Montemayor lo que poco antes había hecho Sebastián de Córdova Sazedo con Boscán y Garcilasso de la Vega; como antídoto, Fray Bartolomé Ponce publicó su devota parodia, la *Primera Parte de la Clara Diana a lo divino* (1582?). El buen fraile tenía excelente intención, y no carecía de precedentes en su patria, para no hablar de los *spiritualizzamenti* italianos como el *Petrarca spirituale* (1536) de Girolamo Malipiero, que disfraza a Laura de Jesucristo y al Amor de Padre Eterno. Eso no chocó a nadie, pero el remedio no era eficaz; había que esperar a que el género muriese de agotamiento.

Pasemos de la ficción a la prosa didáctica. Podría discutirse si Geronimo Zurita (1512-1580), discípulo de Hernan Núñez de Toledo, fué un artista literario, pero en sus *Anales de la Corona de Aragon,* publicados de 1562 a 1580, dejó una obra excelente desde el punto de vista de la exactitud y de la disposición del plan. Fué el primero de los historiadores españoles que coleccionó

documentos originales; el primero que completó sus fuentes mediante el estudio de documentos procedentes del extranjero, y el primero que comprendió que los viajes auxiliarían las investigaciones. Léase lo que se quiera, será forzoso leer también los *Anales* de Zurita, espíritu fundamentalmente científico. Otro tanto podría decirse de su amigo Ambrosio de Morales (1513-1591) que, en *La Coronica general de España* (1574-1577-1586) continuó la obra de Ocampo; había derecho a esperar mayor esmero literario de este sobrino de Pérez de Oliva (cuyas obras publicó), pero su indiferencia en tal sentido está compensada por el concienzudo método de su crónica y de *Las Antigvedades de las civdades de España* (1575).

Como poeta, Diego Hurtado de Mendoza pertenece al reinado de Carlos Quinto; como prosista, al de Felipe II, que le proporcionó el descanso necesario para componer su *Guerra de Granada,* publicada en Lisboa, el año 1627, por Luis Tribaldos de Toledo (m. 1634), cincuenta y dos años después de la muerte del autor (1). En Junio de 1568, suscitóse una disputa en el Palacio Real de Madrid entre Mendoza y un joven cortesano, Diego de Leiva; Mendoza desarmó a Leiva y tiró por la ventana el puñal de su adversario, delito de lesa majestad que dió lugar a que Mendoza fuese desterrado a Granada; allí escribió su historia del levantamiento de los moriscos (1568-1571) de las Alpujarras y de las montañas de Ronda. Su atrevido lenguaje acerca de la guerra, y el papel que en ella desempeñaron grandes personajes a quienes ninguna razón tenía para querer, explican la tar-

(1) Hasta prueba en contrario, seguimos la tradición que atribuye a Mendoza la *Guerra de Granada,* tradición puesta en duda últimamente.

día publicación de su obra. Tiene las cualidades de un gran historiador: ciencia, imparcialidad, dotes narrativas, penetración y elocuencia dramática. Su manera de ver las situaciones es siempre justa, su precisión en los pormenores, sorprendente. Su estilo es cosa aparte. Si realmente es autor de la carta a Feliciano de Silva, escrita «en nombre de Marco Aurelio», había ya dado pruebas de asombrosas dotes de imitador. En la *Guerra de Granada* las emplea con fines serios; copia la elegante retórica de Salustio con curiosa fidelidad; en el episodio del duque de Arcos y sus tropas en la fortaleza de Calaluy, imita el famoso pasaje de Tácito sobre el descubrimiento por Germánico de las insepultas legiones de Varo. No hay en eso plagio ni reminiscencias inconscientes; hay el deliberado esfuerzo de un escritor nutrido de letras clásicas, que intenta comunicar al castellano la espléndida majestad del latín. Habría exageración en sostener que Mendoza lo consiguió en absoluto, porque a veces conserva construcciones latinas; no obstante, la *Guerra de Granada*, falta quizá de los últimos retoques del autor, es un relato de los más brillantes, y un magistral ejemplo de prosa castellana. Mendoza puede no ser un gran historiador: como escritor es extraordinariamente grande. Entre los historiadores castellanos, sólo él y Mariana poseen sentimiento artístico.

Las fechas de publicación de sus obras, hacen entrar en este capítulo a algunos otros escritores. ANDRÉS DE LAGUNA (1499-1560), médico segoviano, dedicó al hijo mayor de Carlos Quinto (el mismo año en que este príncipe iba a llamarse Felipe II) su *Pedazio Dioscorides Anazarbeo* (1555), traducción del griego con setecientos pasajes restaurados, acompañada de un comentario muy apreciado por don Quijote (I, cap. XVIII). Allí re-

sume con habilidad los conocimientos botánicos de su tiempo, pero es algo rancio para nuestra época. Mejor se recuerda al jesuíta JOSÉ DE ACOSTA (1539-1600), autor de la *Historia natural y moral de las Indias.....* (1590), recopilación de los hechos observados durante los diez y seis años que había pasado en el Nuevo Mundo, y obra cuyas felices generalizaciones encantaron a Humboldt. En la segunda edición (1598) póstuma de la *Arismetica, Pratica y Especvlativa* (1562) de Juan Pérez de Moya (1513?-1596?), canónigo de Granada, figura una defensa en diálogo de los estudios predilectos del autor, que nos le muestra como agudo dialéctico, diestro en la exposición de sus teorías. El humanista y polígrafo Pedro Simon Abril (1530?-1595?), natural de Alcaraz, junta la sutileza de ingenio con el acierto de la expresión en sus *Apvntamientos de como se deuen reformar las dotrinas* (1589). Pero estos dos últimos escritores preciso es reconocer que no son figuras de primer orden.

Salvo algunas ilustres excepciones que alcanzan desde Platón hasta Schopenhauer, los grandes maestros de las ideas especulativas han despreciado los adornos literarios, y este desprecio de la forma puede observarse en España como en cualquiera otra parte. Además, por lo que respecta al volumen presente, hay que tener en cuenta que los más insignes pensadores peninsulares—Juan Luis Vives, Gómez Pereira (1500-1569?), Sebastián Fox Morcillo (1526?-1559?) y el judío español Francisco Sánchez (1550-1623)—escribieron en latín. Entre los que se sirvieron de su lengua materna, debemos citar al maestro toledano ALEXO VENEGAS DE BUSTO (1493?-m. después de 1543) que en puro y castizo lenguaje escribió su *Agonia del Transito de la Muerte* (1537?) y su *Primera parte de las differencias de libros que ay en el vniuerso* (1540), y al médico JUAN HUARTE DE SANT

JUAN (1530?-1591?), que, en su *Examen de ingenios para las sciencias* (1575), expone ingeniosamente la teoría conocida sobre la conexión entre la psicología y la fisiología. Ha logrado cierta fama el libro rotulado *Nveva filosofia de la naturaleza del hombre.....* (1587), donde se observan una habilidad para el análisis y una vena de fría ironía, que serían maravillosas si la obra perteneciese realmente a la joven Oliva Sabuco (1562-1622?), cuyo nombre figura en la portada. Parece, con todo, que el libro fué escrito por su padre, el bachiller MIGUEL SABUCO Y ALVAREZ; si así es, la maravilla se desvanece, y lo que se ha considerado ejemplo de promesa filosófica, raro en una dama, no es sino un tratado penetrante de un hombre ya maduro.

CAPÍTULO IX

Época de Lope de Vega (1598-1621)

El fallecimiento de Felipe II en 1598, coincidiendo con la publicación del primer libro de Lope de Vega, fija el término de una época que presenció tan variados esfuerzos. La influencia italiana ha triunfado definitivamente, la novela de caballerías ha llegado al término de su curso, el misticismo y la pastoral ha encontrado su medio de expresión. El desenvolvimiento más notable fué el del teatro. El comediante italiano Muzio vino a España con su compañía en 1538; en 1548 se representó en la corte una pieza del Ariosto con cierto lujo escénico; en 1574, Alberto Nazeri de Ganassa y sus cómicos italianos representaron en Madrid, donde se fundaron dos teatros: el de la Cruz (1579) y el del Príncipe (1582.) Cada región fué recorrida por farsantes, como refiere, en *El Viage entretenido* (1603-1604), Agustín de Rojas Villandrando (1572-1612?), que los clasifica en ocho categorías profesionales. El *bululú* es un representante solo, que camina a pie. Dos hombres componen un *ñaque,* que hace entremeses; la *gangarilla* consta de tres o cuatro hombres, los cuales llevan un muchacho que hace la dama. Había ya comediantas desde 1534, o quizá antes, pero no aparecieron habitualmente en escena hasta 1587; una, cantan-

te, iba en el *cambaleo*, en el que además entraban cinco hombres; la *garnacha,* compañía de más pretensiones, componíase de cinco o seis hombres, una mujer que hacía de dama primera y un muchacho que representaba la segunda; en la *boxiganga* iban dos mujeres, un muchacho, y seis o siete compañeros, que solían alquilar cuatro jumentos para ir de lugar en lugar. Seguía en importancia la *farándula,* y por último la *compañía,* de diez y seis actores y catorce figurantes, capaz de representar cincuenta comedias sin ensayos. Sin duda pertenecía a un grupo de este género el toledano Navarro (o Naharro), famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; fué el primero de los «directores» españoles, y el que «inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.»

Tal es la declaración que hace sobre Navarro la personalidad más célebre de la literatura castellana, entusiasta de todo lo referente al teatro. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (1547-1616) nació en Alcalá de Henares, como dice él mismo en un documento oficial firmado en Madrid el 18 de Diciembre de 1580; se ignora la fecha exacta de su nacimiento, pero fué bautizado en la iglesia de Santa María la Mayor de Alcala de Henares, el domingo 9 de Octubre de 1547. Era hijo segundo de Rodrigo de Cervantes y de Leonor de Cortinas; no se sabe nada de particular acerca de su madre; el padre, que se titulaba licenciado, era, según parece, un cirujano de los más modestos: la sordera le impidió alcanzar éxitos brillantes en su profesión, y fué pobre toda su vida. Es poco probable que Cervantes haya estudiado en Salamanca; su erudición era más bien escasa, y había pedantes que se mofaban de él porque carecía de títulos; la poca instrucción que tenía, adquirióla sin duda acompa-

ñando a su padre, que buscaba clientela de lugar en lugar. Siendo niño, había visto representar a Lope de Rueda, sintiendo desde entonces grande afición al teatro; también soñaba con triunfos literarios. El Sr. Foulché-Delbosc ha descubierto un soneto que lleva el nombre de Cervantes y que está dedicado a Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe II; la fecha de la composición ha de colocarse entre 1560 y 1568, y, si la atribución es exacta, sería este soneto la más antigua de las obras conocidas del autor. Cervantes es mencionado en 1569 por un maestro de escuela madrileño, Juan López de Hoyos, que habla de él como de su «caro y amado discípulo»; se ha deducido de ello — un poco a la ligera — que Cervantes era profesor auxiliar en la escuela de ese pedagogo. Con ocasión de la muerte de Isabel de Valois (3 de Octubre de 1568), se imprimió por vez primera una obra suya. López de Hoyos publicó un volumen rotulado: *Historia y relacion verdadera de la enfermedad, felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valoys nuestra Señora* (1569). En ella figura Cervantes con una copla, cuatro redondillas, una elegía de ciento noventa y nueve versos, y (quizá) con un epitafio en forma de soneto; la elegía va dedicada al cardenal Diego de Espinosa, en nombre de todo el colegio. Realmente no se sabe qué es lo que significaban estas seis palabras: «en nombre de todo el Estudio». Esas obritas carecen de valor: es posible que Cervantes no las haya visto nunca impresas. El libro de López de Hoyos no salió a luz hasta el otoño de 1569; Cervantes se hallaba en Roma en Diciembre de 1569, y hacia este tiempo fué cuando desempeñó el cargo de camarero de Giulio Acquaviva, que había sido enviado a España como Legado pontificio a fines de 1568. No hay que prestar atención ninguna a las

leyendas que se han forjado para explicar este viaje de Cervantes: que tuvo relaciones con una dama de honor, y que se hizo reo de lesa majestad por haber herido a un hombre cerca de Palacio. Cervantes era en esta época lo que siguió siendo toda su vida en opinión de la mayoría de sus compatriotas: un personaje de poquísima importancia social. Fué a Italia para buscar fortuna, o para ganarse la vida.

No permaneció mucho tiempo al servicio de Acquaviva. En 1570 se alistó en la compañía mandada por Diego de Urbina, capitán del regimiento de infantería de Miguel de Moncada, que servía entonces a las órdenes de Marco Antonio Colonna: al hijo de este último, Ascanio (más tarde Cardenal) fué dedicada *La Galatea*. En 1571, Cervantes combatió en Lepanto, donde recibió dos balas en el pecho y quedó inútil de la mano izquierda «para gloria de la diestra», como él dice con disculpable orgullo. Fijémonos en que no perdió la mano izquierda, como han creído algunos ignorantes, artistas o no, engañados por el mote de «manco de Lepanto» que él se aplicó. Tomó parte en los combates de Navarino, Túnez y la Goleta; tornó a Italia, cuyo idioma aprendió sin duda, porque editores meticulosos han señalado en sus obras huellas de idiotismos italianos. En Nápoles se embarcó para España, en Setiembre de 1576, con cartas de recomendación de don Juan de Austria y del duque de Sessa, virrey de Nápoles. El 26 de Setiembre, la galera *Sol,* en que iba, fué atacada por piratas berberiscos, y Cervantes, con la mayoría de los que se hallaban a bordo, fué llevado a Argel. Allí permaneció cautivo durante cinco años, componiendo obras dramáticas y proyectos de fuga, y trabajando por organizar un levantamiento general de los esclavos cristianos. Su libertad, que su familia había intentado en vano conseguir, fué

debida a una feliz casualidad. El misionero fray Juan Gil ofreció quinientos escudos de oro por el rescate de un caballero aragonés llamado Gerónimo Palafox; aunque la cantidad no bastaba para rescatar a un hombre de la categoría de Palafox, era suficiente para hacer libre a Cervantes, el cual ya se encontraba a bordo de la galera del bey, que marchaba a Constantinopla. Hemos advertido antes que estaba de vuelta en Madrid el 18 de Diciembre de 1580. Cierto documento firmado por él (1590) da a entender que sirvió, juntamente con su hermano Rodrigo, en Portugal y en las Azores; pero la redacción de las frases es confusa, la cronología se opone a una interpretación literal, y parece que, en ese pasaje, Cervantes ha querido hablar sólo de los servicios de su hermano. Dice haber desempeñado cierta comisión en Orán y en Mostagán; luego, no encontrando ocupación, se estableció en Madrid por los años de 1582 o 1583, e intentó vivir de su pluma.

Se han perdido las obras dramáticas que escribió durante su cautiverio: de este período sólo conservamos dos sonetos (1577) dirigidos a Bartolomeo Ruffino, su compañero de esclavitud en Argel, y una hermosa epístola en verso al secretario de Estado Mateo Vázquez (m. 1591): el autor apreciaba bastante esta epístola, porque inserta cerca de setenta versos de la misma en su comedia *El Trato de Argel*. En Madrid, las primeras huellas de Cervantes como autor, son sus sonetos laudatorios en el *Romancero* (1583) de Pedro de Padilla y en la *Austriada* (1584) de Juan Rufo Gutiérrez; en su *Jardin espiritval* (1585), Padilla devuelve el elogio a Cervantes, colocándole entre los más famosos poetas de Castilla. Cervantes tenía demasiado buen sentido para tomar en serio el cumplido, y se presentó al público con la *Primera Parte de la Galatea dividida en seys libros*

(1585). Háse dicho que compuso esta novela pastoril por los años de 1568 a 1570, y que más tarde la retocó; también se ha dicho que la escribió para llevar a término sus amores con Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano, a quien hacía la corte. Nada sabemos de ello. El privilegio del volumen está fechado en 22 de Febrero de 1584; el 12 de Diciembre de 1584, Cervantes se casó con Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano, natural de Esquivias, y diez y ocho años más joven que él. Recibió 1.336 reales por su novela, cantidad que, unida a la pequeña dote de su mujer, le permitió instalar su menaje.

Al escribir *La Galatea*, tendió sus velas al viento popular, y no puede vituperársele por ello. La teoría del arte por el arte no le preocupó nunca: le era necesario agradar para ganarse la vida. «Provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama», dice el autor en *Don Quijote* (II, cap. LXII), expresando los sentimientos de Cervantes. Como especulación financiera, *La Galatea* fué un fracaso: sólo dos reimpresiones se hicieron en vida del novelista, una en Lisboa, el año 1590, otra en París, el 1611. Pero Cervantes no podía prever este fracaso. Siguió la corriente, y esto puede pasar. ¿No tendría, sin embargo, debilidad por la pastoral como género? Más tarde, su sentido humorístico le obligó a reconocer lo falso de este convencionalismo, haciéndole afirmar, por boca del discreto Berganza, que todos aquellos libros pastoriles «son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna». Pero Cervantes no perdió nunca la afición a lo pastoril, y sentía singular cariño por *La Galatea*. La perdona cuando arroja al fuego la librería de don Quijote, alaba su buena invención, y estimula al barbero a esperar la segunda parte prometida en el tex-

to. Cinco veces, en treinta y un años, prometió Cervantes la segunda parte de *La Galatea.* ¿No deberá pensarse que tenía buena opinión de la primera, y que su afición a las novelas pastoriles era incorregible?

La Galatea sobrevive únicamente a causa de la nombradía del autor. Hazlitt confiesa que aplazó constantemente la lectura de *La Galatea* y de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda:* «Estoy completamente convencido de que la lectura de estas obras no me daría una opinión más elevada del autor de *Don Quijote,* y aun podría ocurrir, en ciertos momentos, que la rebajase.» Hazlitt tenía certero instinto. Habría encontrado en *La Galatea* todos los defectos que tan severamente censura en *La Arcadia* de Sir Felipe Sidney: la antítesis, la oscuridad metafísica, la intervención sistemática del carácter, del saber, del ingenio, de la experiencia del autor, y su perpetua impertinencia. Si Cervantes comete tales faltas, lo hace con toda intención. Así como Sannázaro saca a escena, al comenzar su *Arcadia,* a Ergasto y a Selvaggio, así Cervantes presenta a Erastro y a Elicio; en el cuarto libro, intercala una digresión sobre la belleza, digresión tomada de Abrabanel; la idea del *Canto de Calíope,* donde el autor alaba a falanjes enteras de poetas contemporáneos, está directamente tomada del *Canto de Turia* de la *Diana* de Gil Polo.

La prolijidad, el artificio, el boato, la monotonía, la extravagancia, son defectos inherentes a la novela pastoril del siglo XVI, y no se libra de ellos *La Galatea;* pero no carece de invención ni de fantasía, y su florida retórica es buen ejemplo de prosa artificial. No llegó, sin embargo, a encantar a los lectores, y Cervantes volvió los ojos a la poesía. Hay versos suyos en el *Jardin espiritual* (1585) de Padilla, en el *Cancionero* (1586) de Gabriel López Maldonado, en las *Grandezas y Excelen-*

cias de la Virgen Señora nuestra (1587) de Padilla, y en la *Philosophia cortesana moralizada* (1587) de Alonso de Barros (1522?-1604?): versificar fué su chifladura, y cuando el médico Francisco Díaz publicó un *Tratado nuevamente impresso, de todas las enfermedades de los riñones, vexiga, y carnosidades de la verga, y vrina* (1588), el infatigable rimador escribió un soneto con tan peregrina ocasión, que dió lugar igualmente a otro entusiasta soneto de Lope de Vega.

Con toda evidencia, Cervantes echó de ver que el hombre no vive sólo de sonetos, y se arriesgó a tentar fortuna en el teatro. Nos dice que, hacia esta época, escribió veinte o treinta piezas, pero no poseemos sino los títulos de algunas de ellas: *El Trato de Constantinopla y muerte de Selin, La Gran Turquesca, La Jerusalen, La Batalla Naval, La Amaranta, El Bosque amoroso, Arsinda* y *La Confusa*. Las fechas señaladas a estas piezas son más bien hipotéticas. Olivares parece haber poseído ejemplar de *La Batalla Naval,* y la *Arsinda* existía aún en 1673, año en que Matos Fragoso la menciona en *La Corsaria catalana*. Nada sabemos de las demás, sino que el mismo autor juzgaba a *La Confusa* «por buena entre las mejores». Esta satisfacción de sí propio es humana y divertida. Cervantes poseía la feliz convicción de que era un dramaturgo excelente, y la posteridad se muestra rebelde a creerlo así. Dos obras dramáticas de este período: *El Trato de Argel* y *La Numancia*, se imprimieron en 1784. El asunto de la primera está tomado de la vida de los esclavos cristianos de Argel: la pasión de Zara la mora por el cautivo Aurelio, enamorado de Silvia. Tal asunto debía de gustarle a Cervantes, porque lo utilizó treinta años más tarde en *El Amante liberal*. La obra es bastante mediana; las situaciones no respetan la verisimilitud; la versificación no tiene nada

de particular; la introducción de un león, del demonio, de abstracciones como la Necesidad y la Ocasión, es fútil; algún interés despierta el cautivo Saavedra, porque Saavedra es sin duda el mismo Cervantes. *El Trato de Argel* es una pintura bastante animada de los trabajos sufridos por el autor y por sus compañeros; podría interesar a un auditorio de amigos, pero carece enteramente de valor dramático.

Acerca de la otra obra cervantina, Shelley ha formulado este generoso juicio: «He leído la *Numancia*, y después de dudar por la notable simpleza del primer acto, comencé a hallarme singularmente complacido, y, por último, interesado en el más alto grado por la habilidad del escritor, que apenas tiene rival en el arte de promover la compasión y el asombro. Poco hay, lo confieso, que pueda calificarse de *poesía* en esta comedia: pero el dominio del lenguaje y la harmonía de la versificación son tales, que fácilmente hacen creer a cualquiera que se trata de una obra poética.» El mismo Gœthe cedió también a su atractivo en algún momento, y la escuela de los románticos alemanes agotó su vocabulario alabando a la *Numancia*. Es, sin duda ninguna, la mejor de las piezas serias de Cervantes. Su grandioso tema es el sitio y conquista de Numancia por Escipión el Africano, después de catorce años de resistencia. Los romanos eran ochenta mil hombres; los españoles no pasaban de cuatro mil, y los vencedores no encontraron un solo ser viviente en la ciudad conquistada. Al lado de escenas de heroismo, se desenvuelve la patética historia amorosa de Morandro y Lyra; indudablemente hay pasajes bellos y hermosos episodios, pero éstos no se relacionan con la trama principal, y producen la deplorable impresión de un retrato pintado a diferentes luces. El efecto se halla perjudicado también por la introducción de abstracciones

como la Guerra, la Enfermedad, la Fama, España y el río Duero. No obstante, ninguna otra obra dramática de Cervantes sobrepuja a ésta en los discursos, y la escena de Marquino y el cadáver en la segunda jornada, es verdaderamente impresionante. Pero no debe compararse con las mejores escenas de Marlowe y de Shakespeare: hay grados en las cosas. Tiene su mérito como ejercicio retórico, pero no conduce a nada. Harto más dramático es el discurso pronunciado por Escipión cuando Viriato, último habitante de Numancia, se arroja de lo alto de la torre: mas todavía gana este pasaje, si se le separa del contexto. A decir verdad, el interés de *La Numancia* no es dramático, y su versificación, con todas sus cualidades, induce a exageradas alabanzas, como le aconteció a Shelley. La obra, más que otra cosa, es una apasionada manifestación de patriotismo: Fichte la juzgaba así cuando se inspiró en ella para sus *Reden an die deutsche Nation,* y en tal concepto la estiman altamente los compatriotas del autor. Como el cuerpo amortajado a quien Marquino hace salir de la sepultura, Cervantes experimentó una resurrección momentánea. Cuando los franceses sitiaron a Zaragoza en 1809, *La Numancia* se representó en la ciudad para animar a sus defensores, que aplaudieron la obra con entusiasmo. Cervantes no había obtenido nunca semejante triunfo en vida; ningún otro podía agradarle más después de muerto.

Él dice que sus obras dramáticas fueron representadas «con general y gustoso aplauso de los oyentes», y sin duda lo tenía por cierto; pero los hechos demuestran lo contrario. Si no hubiese fracasado como dramaturgo, ¿habría abandonado el teatro y Madrid para buscar ocupación en otra parte? En 1587, encontramos a Cervantes en Sevilla, ocupándose en aprovisionamientos de trigo, a las órdenes de Diego de Valdivia, con un salario de

doce reales diarios. En Enero de 1588 fué proveedor de la Armada Invencible; pero, al mes siguiente, fué reprendido y excomulgado por exceso de celo en Ecija; antes de partir la Armada, escribió una oda haciendo profecías de victoria, y antes de fines de año compuso otra lamentando el desastre acaecido. En Mayo de 1590, su situación había llegado a ser tan crítica, que solicitó uno de los tres cargos vacantes a la sazón en la América española: su petición fué denegada. No había renunciado por completo a la literatura. En 1591 escribió un romance para *La Flor de varios y nuevos romances* de Andrés de Villalta; en 1592, celebró un contrato con Rodrigo Osorio, *autor de compañías* en Sevilla, comprometiéndose a darle seis comedias a cincuenta ducados cada una, cantidad que no había de cobrar sino en el caso de que Osorio juzgase que las piezas eran «de las mejores comedias que se han representado en España». Ignórase el resultado de este convenio, sin duda porque algunos días después de haberlo firmado (el 5 de Setiembre de 1592), Cervantes fué preso en Castro del Río, por haber procedido, sin autorización, a la venta de trigo. En 1593 le vemos ejercer sus funciones en Sevilla y en otros lugares; en 1594 fué enviado a Granada, y en 1595 ganó tres cucharas de plata, primer premio de una justa literaria celebrada en Zaragoza en honor de San Jacinto. Su soneto al famoso almirante Santa Cruz, va impreso en el *Comentario en breve compendio de disciplina militar* (1596) de Cristóbal Mosquera de Figueroa (1544?-1610), y su soneto satírico sobre la entrada de Medina Sidonia en Cádiz, después de saqueada y evacuada por el conde de Essex, es del mismo año.

En 1597, hallándose en Sevilla cuando la muerte de Herrera, Cervantes escribió un soneto a la memoria de este poeta: tal soneto nos parece de sospechosa autenti-

cidad. Durante el año 1597, Cervantes fué encarcelado: en 1595 había confiado fondos del Tesoro a cierto Simón Freire de Lima, el cual quebró y se fugó. Preso en Setiembre de 1597 y excarcelado en Diciembre, Cervantes fué definitivamente absuelto. Observemos que en todo este asunto no hay la menor imputación contra la honradez de Cervantes: fué imprudente o desdichado al confiar el dinero del Estado a un banquero que estaba a punto de quebrar, y esto es lo peor que de él puede decirse; en último término, el Estado no perdió nada, porque se hizo pago con el resto de los bienes del banquero. A pesar de ello, el Tesoro reclamó el dinero a Cervantes, que no lo tenía. El infeliz llevó en Sevilla una vida miserable. Hacia fines de 1598 compuso dos sonetos y unas quintillas sobre la muerte de Felipe II; después le perdemos de vista hasta 1601, fecha de una relación oficial sobre sus asuntos; en 1602 escribió un soneto para la segunda edición (1602) de la *Dragontea* de Lope de Vega, y, hacia esa fecha, fué encarcelado una vez más; en 1603, obedeciendo a una citación de la Hacienda, tuvo que comparecer en Valladolid para alegar los descargos que pudiera. No siéndole posible entregar la menor cantidad, la deuda quedó pendiente. Pero no hizo en balde el viaje, porque encontró editor para un libro rotulado: *El Ingenioso Hidalgo Don Qvixote de la Mancha:* el privilegio está fechado en 26 de Setiembre de 1604, y en Enero de 1605 fué publicado el libro en Madrid por Francisco de Robles, librero del rey. Dedicólo Cervantes al séptimo duque de Béjar (m. 1619), componiéndose la dedicatoria, como hemos dicho, de frases tomadas de Medina y de Herrera.

¿En qué época escribió *Don Quijote?* Seguramente después de 1591, porque al principio hay una alusión al *Pastor de Iberia,* de Bernardo de la Vega, publicado en

aquel año. Pretendióse en otro tiempo que el libro fué empezado en la cárcel de Argamasilla de Alba, y la tradición fijó la escena en la cueva de la casa de Medrano. Si realmente *Don Quijote* fué comenzado en una cárcel, más bien lo sería en la de Sevilla. Lo que parece probable, es que don Quijote vivió en Argamasilla: los versos satíricos del final de la novela, mencionan precisamente ese «lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme.» Hemos dicho que *Don Quijote* se publicó a principios de 1605. Con todo, está mencionado en *La Pícara Justina* de López de Úbeda, cuyo privilegio lleva fecha de 22 de Agosto de 1604; y Lope de Vega, en carta de 14 de Agosto de 1604 a un médico desconocido, augura amablemente que ningún poeta nuevo «hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote». No explicamos estos hechos. No hay que hablar de una edición de 1604; los argumentos invocados contra esta hipótesis, la hicieron abandonar por el mismo que la había formulado. Evidentemente, el libro fué discutido varios meses antes de imprimirse, y los desventurados críticos hubieron de reconocer una vez más que sus opiniones no influyen para nada en el público, el cual insiste en divertirse, a pesar de reglas y de dogmas. *Don Quijote* venció: en Julio de 1605 se preparaba en Valencia una quinta edición.

El autor anuncia francamente su propósito: «deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías». Personas más maliciosas que Cervantes, rechazan esta declaración. Para ellos, Cervantes se engañaba: su libro es un ataque contra la Virgen, una crítica de la Inquisición, un tratado filosófico; Sancho Panza es el símbolo del pueblo o de los políticos, los molinos de viento son el Error, Maritornes la Iglesia, Dulcinea «el alma objetiva de don

Quijote». Es el colmo: sabido es a cuantas sandeces se ha aplicado la palabra «objetivo» y otros vocablos del mismo jaez. Cervantes fué desgraciado en vida, y sus desventuras no acabaron con su muerte. Es un maestro en invenciones, un humorista sin igual, consumado en la observación irónica, un creador casi tan grande como Shakespeare. Pero sus admiradores quieren hacerle pasar por un dios, un poeta, un pensador, un reformador político, un perfecto hombre de ciencia, un purista del habla, y un asceta. Podría formarse una pequeña biblioteca con las obras consagradas a Cervantes médico, letrado, marino, geógrafo, y mil cosas más. No es Cervantes semejante ídolo. Tomémosle como fué: como un artista mejor en la práctica que en la teoría, grande por sus facultades naturales, más bien que por las adquiridas. Ha habido españoles que le han tildado de mal estilista: es ir demasiado lejos. En ciertos pasajes, se revela como uno de los más nobles maestros de la prosa castellana, claro, directo, enérgico; pero se cansa pronto, y vuelve con facilidad a sus frases sobrecargadas de relativos inútiles. No es un prosista perfecto, ni tampoco representa una influencia puramente intelectual; su estilo es descuidado y desigual, pero tiene a menudo la hermosa sencillez y la fresca lozanía de la naturaleza. Este es su carácter: la naturalidad. Cervantes es inmortal por su potencia creadora, por los recursos de su imaginación, por su infinita simpatía. De ahí el carácter humano y universal de su obra: de ahí el esplendor de su secular fama.

Decía verdad cuando afirmaba que su designio consistía en disminuir la autoridad y cabida que en el mundo tenían los libros caballerescos. Proponíase al principio escribir una breve historia cómica, pero el plan de su obra se agrandó ante sus ojos hasta comprender toda la

comedia humana. Otros antes que él—Chaucer y Folengo—habían ridiculizado las novelas caballerescas: eso era sátira, y nada más. Cervantes trajo a cuento una discreta simpatía; idealista y realista a la vez, libertaba la literatura de un falso idealismo y la ponía en contacto con la realidad. Con todo, un intemperante patriota, coplero detestable, le despreció por haber sido «verdugo y cuchillo del honor de España». Más tarde, Byron decía que Cervantes, con una sonrisa, hizo desaparecer la caballería de España. Habría cierta inocencia en tomar demasiado en serio los alfilerazos de *Don Juan;* pero la verdad es que la locura caballeresca había pasado ya cuando Cervantes arremetió contra ella; no hizo sino precipitar su fin. Quiso acabar con los malos libros de este género, y lo consiguió. Después de la publicación de *Don Quijote,* todavía se escribieron novelas de caballerías, pero no salieron a luz, y poquísimas—como el *Espeio de Principes y Cavalleros* (1562-1581-1589) de Diego Ortúñez de Calahorra—fueron reimpresas (1617-1623). ¿Por qué este repentino estancamiento? Es que Cervantes daba más de lo que quitaba.

Es posible que él mismo no comprendiese todo el alcance de su obra maestra. Pinta al hidalgo manchego como hombre afable, valiente, y discreto en todo, excepto en aquel punto insignificante que anula el Tiempo y el Espacio y cambia el aspecto del Universo; a este héroe da por compañero Sancho Panza, egoísta, prudente, práctico. Estos tipos son eternos, pero no hay en esos dos personajes ninguna intención esotérica. Cervantes da rienda suelta al instinto de artista creador, recreándose en la superabundancia de ingeniosa fantasía, en el desenvolvimiento de los caracteres, en la riqueza de los incidentes, en su ironía genial. Su obra es un elaborado mosáico. Incrusta en él poesías, unas veces burlescas y

otras idealistas; agrega recuerdos de Argel; de escenas picarescas que presenció durante su aventurera vida de recaudador de contribuciones; de intrigas italianas tomadas del Ariosto; de sarcasmos enderezados contra Lope de Vega o Mariana; en fin, un tesoro de aventuras y de experiencia. Nada de extraño tiene que el mundo haya acogido don delirio a *Don Quijote*. Termina una época y da principio a otra. En el punto en que se separan ambos caminos, yérguese *Don Quijote,* señoreando todo el campo de la ficción. La posteridad lo acepta como prodigio de observación profunda, de invención incomparable, de fantasía humorística. Hay excepciones, como el escritor citado por Víctor Hugo en *Toute la lyre:* «Barbey d'Aurevilly, ce sinistre imbécile». Reconociendo el genio de Cervantes, Barbey veía en *Don Quijote* «un livre monotone, d'une gaîté de muletiers, ayant toujours le même goût d'ail et de proverbes.» Otros autores, poco menos célebres, se han mostrado más complacientes: «Je relis en ce moment *Don Quichotte*—escribía Flaubert a Jorge Sand.—Quel gigantesque bouquin! Y en a-t-il un plus beau?» No: no lo hay. Cervantes está junto a Homero y Shakespeare, como hombre de todos los tiempos y de todos los pueblos: *Don Quijote,* como la *Iliada* y *Hamlet,* pertenece a la literatura universal, y ha llegado a ser para todas las naciones un regalo eterno del espíritu.

Reimpreso en España y en Portugal, el original fué reproducido en Bruselas el año 1607. En París, César Oudin (m. 1625) intercaló la novela del *Curioso impertinente* en la segunda edición (1608) de *La Silva curiosa* (1583) del navarro Julián de Medrano; también en París, Nicolás Baudouin reimprimió el texto del *Curioso impertinente* con traducción francesa (1608) y una adaptación francesa anónima del cuento de Marcela; el discurso sobre las letras y las armas se publicó con el título de

Homicidio de la fidelidad y la defensa del honor (1609). El éxito fué asímismo grande en Inglaterra. *Don Quijote* fué traducido allí en 1612, y se encuentran huellas de él en los dramas de George Wilkins, Middleton, Ben Jonson, Cyril Tourneur, Nathaniel Field y Fletcher. Si se acepta cierta tradición relativa a una pieza perdida, Shakespeare colaboró en un arreglo dramático de *Don Quijote*.

Salvo algunos versos de circunstancias, Cervantes no escribió nada durante ocho años. Se le atribuía antes una relación (1605) de los festejos dados en honor de Lord Nottingham, embajador de Inglaterra, y del bautizo del futuro Felipe IV: pero el verdadero autor fué Antonio de Herrera. Las noticias auténticas que poseemos de Cervantes, referentes a aquel tiempo, son peregrinas. Le encontramos sujeto a prisión preventiva, sospechoso de saber más de lo que aparenta acerca de la muerte airada de don Gaspar de Ezpeleta en Valladolid, el verano de 1605. Por un extraño concepto de su deber, hubo biógrafos que publicaron los autos del proceso en forma incompleta, suprimiendo la declaración de un testigo, según el cual Isabel de Saavedra, hija natural de Cervantes, era pública y notoriamente amante de un portugués llamado Simón Méndez. Esta declaración puede ser falsa, pero, como era de presumir, su omisión produjo desastrosos resultados. El hecho de haber habido una conspiración de silencio, hizo gran daño a Cervantes, dando origen a rumores deshonrosos para él. Por fin ha sido impreso el proceso íntegramente; parece, no obstante, que existe cierta laguna en los documentos publicados; tales como están, su lectura es poco edificante, pero demuestra que Cervantes no tenía nada que ver en el asunto de Ezpeleta. Y, puesto que hemos mentado a Isabel de Saavedra, descartemos las novelescas hipótesis

que se han formulado acerca de ella. No era hija de una noble dama portuguesa; no era el único apoyo de su anciano padre; no llegó a hacerse monja. Nació poco antes, o poco después del matrimonio de Cervantes; su madre se llamaba Ana Franca de Rojas, pobre mujer casada luego con un Alonso Rodríguez; en 1599, la joven entró al servicio de la hermana de Cervantes, Magdalena de Sotomayor; de allí pasó a casa de su padre, y, viviendo éste, se casó dos veces. No tenía aficiones literarias: si hemos de creerla (lo cual es bastante difícil), en el momento del proceso no sabía escribir su nombre.

Resulta del proceso, que Cervantes vivía de un modo bastante humilde. Con todo, si hemos de dar crédito a Gayángos, Cervantes frecuentaba asiduamente, por aquellos días, las casas de juego de Valladolid: trátase quizá de un homónimo, porque el nombre de Cervantes, raro hoy, era bastante común en el siglo XVII. Fuese cual fuese el empleo que Cervantes dió a su tiempo, se ocupó poco en literatura. Desde 1605 hasta 1608, sólo produjo tres sonetos, uno de los cuales se atribuye a veces a Quevedo. No hay nada que decir acerca de los bosquejos y de los tres entremeses recogidos por Aureliano Fernández-Guerra y por Adolfo de Castro: su autenticidad es más que dudosa. En Abril de 1609, Cervantes entró en la nueva cofradía de los Esclavos del Santísimo Sacramento; en 1610 se publicó su soneto a la memoria de Diego Hurtado de Mendoza. En este período sufrió un gran desengaño: no fué designado para el séquito del conde de Lemos (1576-1622), nuevo virrey de Nápoles, pero su mala suerte es una dicha para nosotros. En 1611 entró en la Academia Selvaje, fundada por Francisco de Silva, celebrado más tarde en el *Viage del Parnaso*, y se ocupó seriamente de aquel conjunto único de realidad y de fantasía, de humor finísimo y de la más curiosa expe-

riencia: las doce *Novelas exemplares* (1613), cuyo privilegio lleva fecha de 8 de Agosto de 1612. Recibió por esta obra 1600 reales y veinticuatro ejemplares del volumen. Algunas de esas novelas estaban escritas, sin duda, mucho tiempo antes de 1612. En *Don Quijote*, el autor había mencionado ya *Rinconete y Cortadillo*, cuento picaresco, extremadamente picante, que volvemos a encontrar en las *Novelas*. Otra de éstas, el *Coloquio de los Perros*, es una pequeña obra maestra. Monipodio, jefe de una escuela de ladrones; su devoto acólito Ganchuelo, que no hurta nunca los viernes; Pipota, la borracha que da traspiés al poner candelas a los santos: todos representan éxitos en el arte del retrato. Sancho Panza mismo no habla mejor que el perro Berganza, cuando pasa revista a sus muchos amos. Los dos *pícaros* Campuzano y Estefanía de Caicedo, están presentados de mano maestra en *El Casamiento engañoso*, y la fantástica silueta del Licenciado Vidriera, apenas cede el puesto a Don Quijote. En 1814, Agustín García Arrieta puso *La Tia fingida* entre las novelas de Cervantes, y bajo forma más completa, figura ahora en casi todas las ediciones. El descubrimiento del manuscrito fué tardío (1788), y más moderna aún la atribución a Cervantes, pero siempre se ha preguntado la gente qué otro contemporáneo pudo tener el talento necesario para escribirla. No lo poseía ciertamente Antonio de Eslava, que estaría olvidado hace mucho tiempo, si Shakespeare no hubiera sacado *The Tempest* de las *Noches de Invierno* (1609). Ni tampoco Lope de Vega, que no se distinguía como cuentista. Ni Mateo Alemán, demasiado regañón y demasiado agrio. En realidad no queda más que Cervantes, y la ingeniosa argumentación del Sr. Bonilla y San Martín hace extraordinariamente probable la atribución a nuestro autor.

Dejemos a un lado los imitadores que tuvo en España: más seguro indicio de su éxito nos proporcionan la cualidad y el número de los imitadores septentrionales, de los que sólo podemos señalar algunos. *La Gitanilla* no es concepción original, porque la gitana Preciosa procede de la Tarsiana del *Libro de Apollonio;* pero el personaje de Cervantes es quien resurge en la Preciosa de Weber y de Wolff, en la Esmeralda de Víctor Hugo, y en *The Spanish Gipsie* de Middleton y Rowley, que han añadido algunos rasgos tomados de *La fuerza de la sangre.* Son de notar las imitaciones de Fletcher: *The Queen of Corinth* se funda en *La fuerza de la sangre; Love's Pilgrimage* en *Las dos doncellas; Rule a Wife and have a Wife* en *El casamiento engañoso; A very Woman or The Prince of Tarent* en *El amante liberal;* y *Chances* en *El celoso extremeño* (de donde, mucho tiempo después, sacó Bickerstaffe *The Padlock).* No hace falta indicar las fuentes de *Cornélie, La Force du sang* y *La Belle Egyptienne* de Alexandre Hardy; de *Les deux Pucelles* de Rotrou; de *L' Amant libéral* de Georges de Scudéry; de *Le Docteur de verre* de Quinault, ni de *La belle Provençale* de Regnard: más interesante sería saber si la escena del soneto en *Le Misanthrope* le fué sugerida a Molière por *El licenciado Vidriera.* Sábese que Fielding se enorgullecía de considerar maestro suyo a Cervantes. Hagamos constar que Sir Walter Scott confesó que «las *Novelas* de este autor le habían inspirado desde un principio el deseo de sobresalir en ese género literario». Algo de ellas quedó en la memoria de Scott: la famosa descripción de Alsacia en *The Fortunes of Nigel,* fué sugerida sin duda por un pasaje de *Rinconete y Cortadillo.*

Cervantes se presenta como poeta en su *Viage del Parnaso* (1614), imitado del *Viaggio in Parnaso* (1582)

de Cesare Caporali (1530-1601) de Perusa. El *Viage* no es otra cosa que una lista rimada de los poetas contemporáneos, y, francamente, bien poco tiene de interesante: el genio de Cervantes era más creador que crítico, y el verso no constituía buen medio de expresión para su discreta ironía. Aunque su *Viage* tenga algunos rasgos personales de interés, degenera en un diluvio de alabanzas. Cuando en él intenta Cervantes algún ataque, no sabe dirigirlo con brío. Se proponía quizás acabar con los malos poetas, como había acabado con los malos novelistas; pero existía esta diferencia: que si era admirable en prosa, distaba de serlo en verso. ¿Por qué no reconocer sin ambages que en esto no es sino un diestro aficionado? Añadió una posdata en prosa, de su mejor estilo. Esto nada tiene de sorprendente; la carta de Apolo está fechada en 22 de Julio de 1614; dos días antes, Sancho Panza había dictado su famosa carta a su mujer. El maestro recobraba su terreno: la continuación de *Don Quijote* estaba en marcha. Pero sufrió retrasos, mientras Cervantes escribía un soneto para la *Parte primera de varias aplicaçiones y transformaciones...* (1613) de Diego de Rosel y Fuenllana, unas cuartetas (1613) para Gabriel Pérez del Barrio Angulo (1558?-1652?) y ciertas estrofas (1615) en honor de la futura Santa Teresa, a quien se acababa de beatificar.



Además quiso tantear de nuevo la escena. Como ningún *autor* aceptaba sus obras, hizo imprimir sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615). Exceptuando *Pedro de Urdemalas,* estas comedias son equivocaciones, y cuando el autor quiere imitar a Lope de Vega, como en *La casa de los zelos, y selvas de Ardenia,* el fracaso es evidente, y además, justo, porque en *Pedro de Urdemalas* Cervantes ataca de mala manera a su victorioso rival. Por otra parte, sus entremeses son pie-

zas cómicas animadas e ingeniosas, interesantes por sí mismas y como cuadros realistas de la vida vulgar, tomada en su entraña. A veces la fidelidad de la pintura llega a perturbar, por ejemplo en *El viejo zeloso,* anatematizado por Grillparzer como la pieza más desvergonzada que registran los anales del teatro, lo cual no impidió que *El viejo zeloso* sugiriese *The Fatal Dowry* a Massinger, que también aprovechó *Los baños de Argel* en *The Renegado.* Otro de esos pequeños intermedios, *La cueua de Salamanca,* dió la idea de la farsa alemana *Der Bettelstudent* y de *El Dragoncillo* de Calderón (que puso asimismo en escena un *Don Quijote* hoy perdido). Tres entremeses, rotulados *Los habladores, La carcel de Sevilla* y *El hospital de los podridos,* van unidos a la «Séptima Parte» (1617) del teatro de Lope de Vega, que rechazó terminantemente su paternidad; si la atribución a Cervantes es exacta, habrían de reunirse con los *Ocho entremeses* para demostrar que el creador de *Don Quijote* podía rivalizar con Luis Quiñones de Benavente en su propio terreno. *Los habladores,* sobre todo, son de un humor extraordinario: observemos cierta semejanza entre esta pieza y el *Gert Westphaler* de Holberg, el dramaturgo danés. Se ha atribuído también a Cervantes un *Auto de la soberana virgen de Guadalupe, y sus milagros, y grandeza de España* (1605): es una suposición que no ha tenido buena acogida, y que, por lo demás, carece de base.

Mientras escribía el capítulo cincuenta y nueve de la segunda parte de *Don Quijote,* Cervantes tuvo noticia de que acababa de salir a luz (1614) una continuación apócrifa, impresa en Tarragona con el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda. Se ha supuesto, con arreglo a una vaga sospecha de Cervantes, que Avellaneda es un seudónimo, y se ha atribuído la falsa continuación

a Luis de Aliaga (1565-1626), confesor del rey; a Juan Blanco de Paz, cautivo en Argel con Cervantes; al poeta Bartolomé Leonardo de Argensola; a López de Úbeda, el autor de *La Picara Justina;* a los célebres dramaturgos Lope de Vega, Tirso de Molina y Ruiz de Alarcón; a Gaspar Schöppe, erudito a quien se ha considerado, sin fundamento, como original del licenciado Vidriera; a Alonso Fernández, que escribió en 1627 una historia de Plasencia; a cierto Alfonso Lamberto, ínfimo literato; a Juan Martí, autor de una continuación apócrifa de la *Primera Parte de Guzman de Alfarache,* y a fray Luis de Granada, que había muerto veintiseis años antes. Finalmente, para colmo del absurdo, se ha formulado la hipótesis de que Avellaneda es seudónimo del mismo Cervantes. Pero no tenemos todavía, y quizá no tengamos nunca la clave del misterio. Lo que parece cierto, es que Cervantes ignoraba quién era el autor de esa continuación, porque, de otro modo, hubiera desenmascarado pronto al sujeto que le robaba. ¿Por qué no ha de ser Avellaneda el nombre de este obscuro continuador?

Como quiera que sea, a él debemos un libro bastante entretenido, brutal y cínico, que todavía se reimprime; y no se reduce a esto solo nuestra deuda para con él. Aun cuando de ningún modo fuera esta su intención, gracias a Avellaneda, según todas las probabilidades, se publicó la verdadera continuación, la *Segvnda Parte del Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha* (1615). Pudo dudarse, durante mucho tiempo, de que Cervantes llegase a escribirla nunca: al final de la primera parte, casi parece invitar a otros a que la continúen, y lo cierto es que guardó silencio durante nueve años. Cabe admitir que Avellaneda comenzó de buena fe su continuación, buscando provecho pecuniario. Su insolente prefacio ha

de explicarse por la cólera que sintió al ver que se le quitaba el pan de la boca, cuando fué anunciada en 1613 la verdadera segunda parte, en el prólogo de las *Novelas exemplares*. Si su entrometimiento y sus groseras injurias no hubieran herido en lo vivo a Cervantes, el segundo *Don Quijote* habría corrido la misma suerte, verisímilmente, que la segunda *Galatea,* prometida durante más de treinta años y nunca publicada. La precipitada conclusión de la segunda parte de *Don Quijote* está por bajo del habitual nivel del autor, lo mismo que sus violentas frases contra Avellaneda y su anhelo de ver metido el libro de su rival «en los abismos del infierno». Pero esta precipitación es su único defecto, y los cincuenta y ocho primeros capítulos constituyen una perfecta obra maestra. Aunque Gœthe y Lamb sean de contrario parecer, la segunda parte es de mayor alcance que la primera. La parodia no es tan insistente, el interés es más general, mayor la variedad de los episodios, más sutilmente humorístico su espíritu; los nuevos caracteres impresionan más, y el tono es más cortesano, más seguro. De esta suerte la carrera de Cervantes acaba con un esplendor triunfal. Proyectaba otras obras: una pieza que había de titularse *El Engaño a los ojos, Las Semanas del Jardín, El famoso Bernardo* y la eterna continuación de *La Galatea*. Sólo conservamos los títulos. Las tres últimas obras están prometidas en los preliminares de *Los Trabaios de Persiles y Sigismvnda, Historia setentrional* (1617), libro póstumo «que se atreve a competir con Heliodoro», y que había de ser «o el más malo, o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto». Esta novela, de ambicioso estilo, no ha conseguido interesar, a pesar de sus innumerables lances; contiene, sin embargo, el pasaje más conmovedor que Cervantes escribió nunca: la noble dedicatoria a su patrono el conde

de Lemos, firmada el 19 de Abril de 1616. Alegre hasta el final, cita—ya lo había hecho en *La ilustre fregona*— el principio de un romance que el Sr. Foulché-Delbosc ha vuelto a encontrar:

«Puesto ya el pie en el estribo».

Con estas palabras afronta sonriente al destino, y se apercibe para el último viaje al mortal Valle de las Sombras. Murió el 23 de Abril de 1616; fué sepultado, vestido con el hábito franciscano y «el rostro descubierto», en el convento de las Trinitarias, calle de Cantarranas.

Montesquieu, en sus *Lettres persanes*, pone en boca de Rica, hablando de los españoles, que «le seul de leurs livres qui soit bon, est celui qui fait voir le ridicule de tous les autres». Como hispanista, Montesquieu no es siempre de una meticulosa exactitud. Si quiere decir que *Don Quijote* es el único libro español que ha encontrado siempre acogida en el mundo entero, ha dicho la verdad de una manera ingeniosa. Un autor que a la vez sea nacional y universal, es todo lo más glorioso que puede ambicionar una literatura. Tal autor es Cervantes. A pesar de su copiosa producción, su inmensa fama procede de *Don Quijote*, obra maestra sin par. No obstante, aunque sólo hubiera escrito las *Novelas exemplares*, figuraría entre los más grandes novelistas de España.

En su tiempo, fué eclipsado por Lope Felix de Vega Carpio (1562-1635), a quien sus espléndidas y variadas dotes convirtieron en «mónstruo de la Naturaleza», según la frase de Cervantes y de Guillén de Castro. Sólo en estos últimos años ha llegado a ser posible trazar con alguna aproximación la biografía de Lope de Vega. Se había dado demasiado crédito a sus frases no-

velescas y a los fantásticos relatos de su discípulo Montalván. Hijo de Félix de Vega y de Francisca Fernández Flores, oriundos de Carriedo, Lope de Vega nació en Madrid el 25 de Noviembre de 1562. Alumno prodigio del colegio de los teatinos, tradujo en verso castellano el poema *De raptu Proserpinae* de Claudiano en 1572, y poco después tanteó el teatro. ¿Cuál es la más antigua de sus obras dramáticas que conservamos? Según unos, *Los Hechos de Garcilasso de la Vega, y Moro Tarfe:* esta opinión se funda en el hecho de que esa pieza se divide en cuatro jornadas, división que el autor abandonó más tarde, adoptando la distribución en tres. Según el mismo Lope de Vega, la más antigua de sus piezas es *El verdadero amante*, escrita a los doce años; figura, dividida en tres jornadas, en el tomo XIV (1620) de su teatro, pero es evidente que los dos primeros actos han sido refundidos en uno. En tal suposición, aceptamos el testimonio de Lope. No sería difícil citar ejemplos de otros dramaturgos precoces, niños prodigios: Víctor Hugo escribió *Irtamène* a los catorce años; pero ¿se representó alguna vez esta tragedia? *El verdadero amante* fué representado por Nicolás de los Ríos (m. 1610), uno de los mejores cómicos de España.

La cronología de la juventud de Lope de Vega es embarazosa, a causa, en parte, de su coquetería de hacerse pasar por más joven de lo que era. Ignoramos en qué fecha entró de paje en casa de don Gerónimo Manrique de Lara (m. 1595), obispo de Cartagena y luego de Alcalá; tampoco sabemos en qué fecha le envió el obispo a Alcalá de Henares: no se ha logrado encontrar su nombre en los registros universitarios. Se supone que estuvo allá por los años de 1577 a 1581. Un Felices de Vega, de profesión bordador, falleció en Madrid el 17 de Agosto de 1578: ¿era, como se ha conjeturado, el padre de Lope?

Es posible. Al salir de la Universidad, Lope de Vega trabó amistad en Madrid con Gerónimo Velázquez (m. 1613), autor de compañías; allí conoció a la hija de Velázquez, Elena Osorio (m. 1637?), mujer del comediante Cristóbal Calderón (m. 1595), y llegó a ser su amante. En 1583 tomó parte en la expedición a las Azores, a las órdenes de Santa Cruz, y luego reanudó sus relaciones con Elena Osorio, la Filis de sus versos. Comenzaba entonces a darse a conocer como poeta; en 1585 era ya bastante célebre para ser alabado por Cervantes en *La Galatea;* mientras desempeñaba la secretaría del marqués de las Navas, escribió gratuitamente piezas para el teatro de Gerónimo Velázquez. A mediados de 1587, Elena Osorio se separó de Lope, prefiriendo, según es fama, a Juan Tomás Granvela, sobrino del célebre cardenal; vengóse el poeta divulgando libelos contra su antigua amante y su familia; detenido en Diciembre, fué condenado el 7 de Febrero de 1588 al destierro de Castilla por dos años y de Madrid por ocho. Hubo en ello mucha indulgencia, porque concurría en el suceso toda clase de circunstancias agravantes. Lope se retiró a Valencia, donde escribió obras dramáticas; pero tornó a Madrid dos meses después, y allí raptó a Isabel de Ampuero Urbina y Cortinas, hija de un sujeto que había sido regidor de la capital y que a la sazón era rey de armas de Felipe II. Fué un golpe audaz, porque, al infringir la sentencia del tribunal que le había condenado, Lope incurría en la pena de muerte. El 10 de Mayo de 1588 se casó por poder con Isabel de Urbina; no atreviéndose a permanecer en Madrid, huyó a Lisboa, donde embarcó en el *San Juan*, buque de guerra de la Armada. En los combates del canal de la Mancha dice haber empleado, a guisa de tacos de escopeta, los manuscritos de los versos a Filis; dícese que su hermano murió a su

lado en un combate entre el *San Juan* y ocho buques holandeses. Pero ningún desastre pudo abatir su ánimo, ni contener su pluma. Vuelto a Cádiz, desembarcó Lope con la mayor parte de su *Hermosura de Argelica,* once mil versos, escritos entre el fragor de las tempestades y el de las batallas, que no habían de publicarse hasta catorce años después.

De regreso a España, Lope de Vega se estableció en Valencia, donde debió de conocer a los dramaturgos de esta ciudad: FRANCISCO AGUSTIN TARREGA (1554?-1602), autor de *La enemiga favorable,* elogiada por el canónigo en *Don Quijote* (I, cap. XLVIII), y de *La Fundacion de la orden de Nuestra Señora de la Merced,* que sugirió a Lope *La Vida de San Pedro Nolasco;* GASPAR HONORATO DE AGUILAR (1561-1623), autor de *El mercader amante,* igualmente recomendada por el canónigo cervantino; CARLOS BOYL VIVES DE CANESMAS (1560?-1621), autor de *El marido asegurado* y de un soneto dedicado a Lope, que éste tuvo cuidado de imprimir en sus *Fiestas de Denia* (1599); y Guillén de Castro, del cual tendremos ocasión de volver a hablar. En Valencia, sin duda, Lope escribió obras dramáticas; hacia 1590, partió de Valencia para Alba de Tormes, donde entró al servicio de don Antonio Alvarez de Beamonte, quinto duque de Alba (m. 1639); entonces escribió quizá su *Arcadia,* y evidentemente seguía cultivando el teatro, porque una copia fragmentaria de su comedia *El favor agradecido*, está fechada en Alba de Tormes, el 29 de Octubre de 1593. Parece que su mujer murió poco después del 22 de Abril de 1595, y que muy luego marchó Lope de Alba de Tormes. A juzgar por sus versos, estaba desconsolado, pero halló manera de consolarse en Madrid, donde sus relaciones con cierta viuda, Antonia Trillo de Armenta, le acarrearon persecuciones

judiciales (1596). En 1597 comenzaron sus amores con Micaela de Luxán, mujer del comediante Diego Díaz (m. 1603), muy celebrada por él con el nombre de Camila Lucinda. El 3 de Mayo de 1598, contrajo matrimonio con Juana de Guardo, hija de un acaudalado carnicero madrileño, lo cual le valió algunos mordaces epigramas; pero, como veremos, el poeta no cambió de conducta.

En 1598 salió a luz la *Arcadia,* novela pastoril que refiere los amores del duque de Alba durante los años 1589-1590; esta novela, donde el duque figura con el nombre de Anfriso y Lope con el de Belardo, es falsa y prolija, pero tienen cierto encanto sus delicados versos y su prosa rica y latinizada. El primer poema de alto vuelo, impreso con el nombre de Lope de Vega en la portada, es *La Dragontea* (1598), epopeya en diez cantos sobre el último crucero de Sir Francis Drake (1540?-1596). Siendo Lope un español, patriota y católico, a quien Drake había dado caza en el canal de la Mancha, claro está que *La Dragontea* es una furibunda diatriba contra el «dragón» cuyas piraterías inquietaron a España durante treinta años. Se ha censurado a Lope por no ver a Drake a través de los anteojos ingleses y protestantes: el espíritu nacional que inspira *La Dragontea* es admirable, y hubiera podido librar del olvido al poema; sus irreparables defectos son la hinchazón y el abuso de la alegoría. Como invectiva patriótica, cumplió su objeto, y Cervantes compuso un soneto laudatorio para la reimpresión de 1602.

Lope escribió *La Dragontea* mientras estaba en casa del marqués de Malpica, de donde pasó al servicio de marqués de Sarriá, más conocido, bajo el título de conde de Lemos, como protector de Cervantes. *Isidro* (1599), poema escrito en quintillas, en honor del santo patrono de Madrid, fué popular por su asunto y por su

forma, y siguió siendo siempre obra favorita del autor. Al final de *La Hermosura de Angelica* (1602), se publicaron doscientos sonetos de las *Rimas* de Lope de Vega. Compuso aquel poema, como hemos dicho, en gran parte durante la expedición de la Armada, y desde entonces lo había corregido escrupulosamente. Hacía de él su autor una continuación del *Orlando furioso,* pero queda muy por bajo de la nobleza épica y de la fantasía irónica del Ariosto. Hay en él bellos pasajes, pero sus infinitos episodios y sus redundantes digresiones, disminuyen el interés en lugar de acrecentarlo. Por otro lado, los sonetos constituyen una buena parte de la producción más sincera del escritor, y son en muchas ocasiones, finas obras de arte.

Al año 1604 corresponde *El Peregrino en su patria,* que contiene el que George Borrow tenía por el mejor cuento de aparecidos que se ha escrito nunca; el elogio es exagerado. Mucho más notable es la colección de las dos partes de las *Rimas* (1604), publicada en Sevilla. Aquel año dió principio su amistad con el sexto duque de Sessa (1579-1642), descendiente del Gran Capitán, pero no tan digno de respeto como éste. Lope había osado competir con el Ariosto en *La Hermosura de Angelica;* en la *Jerusalem conquistada* (1609) no vacila en desafiar al Tasso: la obra, titulada «epopeya trágica» por su creador, es un poema histórico-narrativo, recargado de adornos demasiado fáciles. Reparemos en la portada, donde figura el nombre del poeta, seguido de estas palabras: *Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.* ¿Se inclinaba a la devoción? Tal creeríamos, si hubiésemos de dar crédito a sus *Qvatro soliloquios* (1612), donde derrama «llanto y lagrymas, que hizo arrodillado delante de vn Crucifixo, pidiendo a Dios perdon de sus peccados, despues de aber recibido el hauito de la Tercera

orden de Penitencia del Seraphico Francisco». También se pensaría eso, en vista de sus *Pastores de Belen, prosas y versos divinos* (1612), pastoral sacra, de una sencillez y de un encanto supremos—tan española como la misma España—que contiene una de las más delicadas poesías escritas en castellano: cierta canción de cuna, que canta la Virgen al Niño Dios.

No es lícito sostener, sin embargo, que la vida de Lope de Vega estuviese conforme con sus piadosos sentimientos. Amargó los últimos años de su segunda mujer con sus relaciones con Micaela de Luxán, de quien hubo cuatro hijos, entre ellos un varón díscolo, pero de grandes dotes, Lope Félix del Carpio y Luxán (1607-1634) y una hija, Marcela 1605?-1688), cuyos admirables versos, escritos después de haber tomado el velo (1621) en el convento de Trinitarias descalzas, revelan el parentesco de Sor Marcela de San Félix con Lope de Vega. Pero, en medio de innumerables locuras y faltas, Lope guardaba conmovedora fe en lo invisible, y su fervor se inflamaba prontamente. Hemos apuntado que era familiar de la Inquisición desde 1609; en 1610 entró en el Oratorio de la calle del Olivar; en 1611 fué miembro de la Orden Tercera de San Francisco. En 1612 perdió a su joven hijo Carlos Félix, a quien amaba con pasión; al año siguiente murió la mujer del poeta (13 de Agosto de 1613). Su orientación religiosa tomó nuevos bríos, y en la primavera de 1614 se ordenó de sacerdote.

Pero Lope de Vega no estaba en mejores condiciones que otros para cambiar de naturaleza de la noche a la mañana. Durante largos años había llevado una vida de disipada galantería. Siendo familiar de la Inquisición, escribía cartas amorosas para el duque de Sessa, hombre de costumbres licenciosas; después de ordenarse continuó tan triste oficio, hasta el punto de que su confesor

le amenazó con negarle la absolución; renunció por fin a servir de tercero a su patrono, pero este acceso de virtud duró bien poco. Llegó a escandalizar públicamente. Cervantes, olvidando sus calaveradas con Ana de Rojas, se burlaba con toda claridad de «la ocupacion continua y virtuosa» del indigno sacerdote; más tarde, Góngora tomaba por pretexto el enredo de Lope con Marta de Nevares Santoyo, mujer de Roque Hernández de Ayala, para pinchar al grande hombre con una venenosa décima que corrió de mano en mano. Sería cruel insistir en un episodio tan penoso como el de estos sacrílegos amores. Lope no tiene disculpa; pero si juzgamos con arreglo a la moral de la época, seremos indulgente con un desordenado milagro de genio, semejante a Dumas padre, que es quien se aproxima más a él entre los modernos, por lo que respecta a la alegría, a la variedad y al brío.

El variado ingenio de Lope se muestra en su *Trivnfo de la Fee, en los Reynos del Japon. Por los años de 1614 y 1615* (1618), interesante ejemplo de prosa histórica, que dedicó a Mariana. En el prólogo alude a los ataques de Pedro de Torres Rámila en su *Spongia* (1617), libro que sólo es conocido por los extractos intercalados en la *Expostulatio Spongiae* (1618), escrita (en colaboración con Alonso Sánchez de la Ballesta) por Francisco López de Aguilar Coutiño, bajo el seudónimo de Julio Columbario. Torres Rámila no gustaba de los poemas ni de las comedias de Lope, y expresó su opinión con perfecto derecho. Pero lo hizo, según parece, de una manera tan violenta, que erró el tiro por completo. ¿Por qué se preocupó Lope de aquel pobre atrabiliario, simple maestro de escuela en una villa provinciana? Pues, como veremos, no sólo se preocupó, sino que tuvo la candidez de ocuparse de él nuevamente. Pero Lope se ocupaba de

todo. En honor de San Isidro, beatificado primero y canonizado después, presidió Lope de Vega las justas poéticas de 1620 y 1622, presenciando el éxito de su hijo natural, Lope Félix del Carpio y Luxán, apadrinando al joven Calderón, y declamando, con el nombre de El Maestro Burguillos, versos de circunstancias que obtuvieron los votos de todo el auditorio. ¿Quedaba satisfecho, por fín? Nada de eso: deseaba ser nombrado cronista del rey, solicitud que con razón fué rechazada.

La Filomena con otras diuersas Rimas, Prosas y Versos (1621), comienza con la defensa del ruiseñor (Lope de Vega) contra el tordo (Torres Rámila). Nadie se interesa ya por aquel agrio pedante: más curioso es, en este volumen, el cuento de *Las Fortunas de Diana*, dedicado a Marcia Leonardo (Marta de Nevares Santoyo). Lope no nació para novelar, como puede convencerse cualquiera leyendo *La Desdicha por la Honra, La prudente venganza* y *Guzman el bravo,* tres historias que figuran en *La Circe con otras Rimas y Prosas* (1624). Este poema sobre las aventuras de Ulises, aumenta poco la gloria de Lope, y tampoco puede entusiasmar la enojosa imitación del Petrarca en los *Trivnfos divinos con otras rimas sacras* (1625): las «otras rimas» del libro tienen menos pretensiones y más belleza que el poema principal. Se ha censurado a Lope por haber convertido a la reina Isabel en una Jezabel y en una Atalia, y por haber presentado a María Estuardo como una mártir en la *Corona tragica* (1627), epopeya religiosa, basada en la biografía de María Estuardo, escrita por el dominico inglés George Conn. La crítica no es de transcendencia: como católico, Lope adoptaba naturalmente el punto de vista de su partido, y, como vencido, tenía un viejo rencor que satisfacer. A un poeta no se le pide imparcialidad: se le pide que sea poeta, y Lope no lo es bastante

en la *Corona tragica.* Escasa importancia posee el *Lavrel de Apolo con otras Rimas* (1630), monótono elogio de unos trescientos versificadores, tan notable por sus omisiones como por las zalamerías que dedica a insignificantes personajes. *La Dorotea* (1632), «acción dramática» en prosa, de carácter autobiográfico, donde se nota la influencia de la *Celestina,* es libro precioso como confesión personal, y además por su estilo familiar y jugoso, pulido y retocado mucho tiempo después de la composición de la obra. Las *Rimas hvmanas y divinas del Licenciado Tomé de Burgvillos* (1634), contienen, entre otros, el poema cómico heróico *La Gatomachia,* parodia brillante de los poemas épicos italianos, rica de ingenio y de festivo humor.

La dilatada y espléndida carrera de Lope de Vega tocaba a su fin. Algunos fracasos teatrales, y ciertas desgracias de carácter más íntimo, amargaron sus últimos años. Marta de Nevares Santoyo, después de haber perdido la vista y la razón, murió en 1632; Lope Félix, hijo del poeta y de Micaela Luxán, se ahogó en las Indias Occidentales en 1634, y esta última pérdida sobre todo, afectó profundamente a Lope. Poco después, la fuga de su hija natural, Antonia Clara de Vega y Nevares, en compañía de un galán de la corte, le dió el golpe de gracia. Cayó en profunda melancolía, é intentó expiar sus culpas golpeándose con disciplinas, hasta el extremo de que el aposento donde se retiraba tenía las paredes salpicadas de sangre. Con todo, trabajó hasta el último instante. Sus últimas poesías: un soneto y la silva rotulada *El siglo de oro,* fueron escritas el 23 de Agosto de 1635. Cuatro días después murió Lope. Todo Madrid asistió a su entierro, y la dilatada comitiva rodeó una calle para pasar por el convento donde era monja su hija, Sor Marcela de San Félix. Fué sepultado en Ma-

drid, en la parroquia de San Sebastián; pero, por inconcebible negligencia, no se sabe el sitio exacto en que, después de una existencia tan gloriosa y atormentada, duerme el sueño eterno el prodigio de su época, tranquilo al cabo. Ciento cincuenta y tres autores españoles (sólo seis de los cuales eran autores dramáticos) lloraron al Fenix de los Ingenios en la *Fama posthuma...* (1636), colección de elogios publicada por Pérez de Montalván; el mismo año, otra antología semejante, escrita por admiradores italianos, fué publicada, con el título de *Essequie poetiche...* por Fabio Franchi, que dedicó el volumen al embajador español cerca de la República veneciana, el conde de la Roca, de quien se sospecha que forjó el *Centon epistolario*.

Lope de Vega, como hemos visto, se ejercitó en todos los géneros: el poema épico, la pastoral, la novela de aventuras, el poema narrativo; escribió innumerables églogas y epístolas, para no hablar de los ensayos históricos, de los cuentos o relatos breves, de infinitos sonetos, de parodias, de versos compuestos con el más insignificante motivo. Un éxito cualquiera obtenido por otro, despertaba en él el prurito de igualarle, aun cuando se tratara de una futesa. Baltasar del Alcázar y Diego de Barros Mendoza habían escrito sendos *Sonetos sobre un soneto;* sobraba uno de ellos, pero Lope se creyó obligado a hacer otro, que insertó en *La Niña de Plata*. Este improvisador tan bien dotado, gustaba con exceso de semejantes hazañas: escribir más que nadie, escribir más rápidamente que ningún otro; el gran poeta se gloriaba de alcanzar tan desastrosas victorias. A sus obras impresas habría que añadir sus cartas particulares, extensas, llenas de chispa, de malicia y de picantes anécdotas, tan ingeniosas y entretenidas, que resultan poco edificantes. Abreviada y todo, esta lista de las proezas

literarias de Lope bastaría para su fama, pero no explicaría la increíble popularidad que originó la publicación de un Credo (prohibido por la Inquisición toledana en 1647) que empezaba así: «Creo en Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra». No fueron sus epopeyas artísticas las que hicieron de Lope el ídolo del pueblo: su fama sin igual se debió al hecho de haber dotado a España de un teatro nacional. Gómez Manrique y Enzina abrieron el camino tanteando; Torres Naharro, por limitada que haya sido su influencia, sirvió para ensanchar el horizonte del teatro español; Rueda hizo revivir quizá en sus *pasos* los *juegos de escarnio* que vedó Alfonso el Sabio; Virués, Lupercio Leonardo de Argensola y Cervantes, se sometieron a preceptos que este último hubiera querido imponer mediante una dictadura literaria; Cueva y Miguel Sánchez únicamente, barruntaron los métodos que Lope de Vega había de desenvolver con arte nuevo para encanto de la Humanidad.

Lo consiguió en los mejores términos que podían soñarse. Sin darse tono de filósofo ni de pedante, antes bien con espíritu de burla a expensas propias, formula su confesión en el *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (1609?). En teoría, acepta las ideas seudo-aristotélicas del Renacimiento sobre el drama; en la práctica las rechaza, diciendo que no gusta de ellas el público que paga. Lope era un espíritu poco crítico: con todo, lo que en esa confesión adopta la forma de disculpa, no es otra cosa, en realidad, que una muestra legítima de orgullo. Fué misión de Lope quebrar las paralizantes trabas de sus predecesores y enriquecer a su patria con un teatro que la perteneciese. Hizo más: sólo con su esfuerzo la dotó de una literatura dramática entera. El caudal de sus producciones de este género llega a proporciones fabulosas. Si hemos de creerle, en 1603 tenía escritas

219 obras dramáticas; en 1609, el número subía a 483, y en 1620 á 900; en 1624 la cifra era 1.070, y, en 1632, 1.500. En 1635, según Montalván, el total general (sin contar los entremeses) comprendía 1.800 comedias y más de 400 autos. No nos quedan sino unas 470 comedias y 50 autos; pero es posible que bastantes comedias que se suponen perdidas, se conserven con los nombres de otros autores: sólo en nuestros días, por ejemplo, se ha restituído a Lope *El rey don Pedro o El Infanzon de Illescas.* ¿Cómo pudo producir tanto sin agotar el Tiempo y ganar por la mano á la Eternidad? Dice que más de cien veces escribió una comedia entera en veinticuatro horas; no hay por qué envanecerse de ello, y Lope no se envanece; lo hace constar. Hagamos constar también nosotros que tiene los defectos inherentes a la precipitación. Con todo, sus compatriotas no le veneran como maestro en detalles artísticos. Es, ante todo y sobre todo, un genio creador. Adapta la poesía popular a fines dramáticos, sustituye las abstracciones por caracteres, expresa el genio de su raza. Verdad es que su instinto dramático excede a su manera de realizarlo: chafarrinadas como *Los Palacios de Galiana* y *El piadoso aragonés*, son todo lo malas que un adversario podría desear. Verdad es, asimismo, que constantemente se aproxima a una perfecta forma de expresión, consiguiéndola en muchos pasajes, pero conservándola rara vez desde el principio hasta el fin: doquiera se observan huellas de una enojosa negligencia. Con todo, sigue siendo el creador de un arte original. Ninguno de sus sucesores inventó nada que fuese radicalmente distinto del método de Lope. Aun los mejores, no hacen sino desenvolver la doctrina formulada por el maestro cuando compuso *El castigo sin venganza:* la lección de verdad, de realismo, de fidelidad a los usos del tiempo. Alguno puede superarle, a veces, en

vigor de concepción; algún otro, desde el punto de vista del sentido ético. Pero, sin Lope, no tendríamos a Tirso, ni a Calderón, ni a los demás: es el padre augusto de todos.

Buena parte de su obra, volvémoslo a decir, puede considerarse improvisada; aun en este caso, ocupa el primer lugar entre los improvisadores, y merece que se le reconozca como una especie de «fuerza natural desencadenada». Imaginaba en proporciones colosales; inventaba con una soltura, un poder, una convicción, que resultan abrumadores para la mayor parte de los que le siguieron, y su destreza subsiste con maravillosa lozanía después de transcurridos tres siglos. Jamás le faltan sus naturales dotes, ya se ocupe de leyendas heróicas, ya de tragedias, ya de la vida picaresca o de algún relato novelesco. Dió fuerza y vida a todo lo inerte e informe de sus predecesores. Tomó la farsa tal como Lope de Rueda la había dejado, y su númen chispeante supo transformar la escandalosa y grosera carcajada de aquélla; heredero de la fría moralidad de la Edad Media, la animó con el soplo de su imaginación piadosa, como atestigua *La Siega,* esa perla de los autos; rehizo la amazacotada colección de carnicerías que ocupaba el lugar de la tragedia, y produjo efectos de temor y de horror con un arte enteramente personal, con un gusto, un delicado poder, ignorados antes de él. Y podemos decir que la comedia de costumbres o *de capa y espada*, en su forma definitiva, salió de su cerebro; porque si Cueva concibió vagamente su idea, fué Lope quien halló su expresión artística. Observemos también que antes de Lope la mujer desempeñaba un papel secundario y recreativo en el entremés, o sentimental en otras piezas: Lope la colocó en su verdadero marco, como el principio mismo del motivo dramático.

¿En qué momento fué aceptado por su público el genio dramático de Lope de Vega? No se sabe con exactitud. Es de notar que él creía más bien en sus epopeyas que en sus obras dramáticas, que no se preocupó de publicar. Al cabo, dejó imprimir ocho volúmenes de su teatro, desde 1604 hasta 1617, pero no se interesó en ello activamente hasta que se resolvió a permitir la publicación de un tomo que se tituló «Novena Parte» (1617); y después de publicarse la Parte Veinte en 1625, se cansó, y no volvió a imprimir ninguna obra dramática, aunque siguió produciéndolas con mayor abundancia que nunca. Parece que finalmente llegó a arrepentirse de esta apatía, y dejó preparado un volumen de piezas que salió a luz después de su muerte. No poseemos, pues, más que un fragmento de su teatro, pero ¡cómo se muestra en él en plena posesión de sus facultades! Ningún dramaturgo español ha manejado el diálogo de un modo más suelto y natural; ninguno ha mostrado nunca un tacto más infalible, una confianza más segura en sus propios recursos. Tal es Lope en sus mejores momentos, tal se revela en *El anzuelo de Fenisa* o en *Si no vieran las mugeres,* para no citar ejemplos de más elevada categoría. He ahí al verdadero Lope: hay otro, menos bueno, malo a veces. Éste se repetirá en ocasiones, sintiéndose perezoso; llenará la obra de fanfarronadas y se burlará de sí mismo, de los actores y del auditorio, escribiendo al margen del manuscrito (en *El asalto de Mastrique por el principe de Parma)*: «Aquí no hay representacion, sino cuchilladas». Acosado por los autores de compañías, aconteciόle a Lope comenzar una obra sin saber cuál iba a ser su trama, atiborrarla luego de enredos, y escribir un drama imposible con sesenta personajes, como *La tragedia del rey don Sebastian, y Bautismo del principe de Marruecos.*

Así y todo, tales casos son raros en él: es demasiado atrevido, pero su instinto dramático le salva en trances donde otro cualquiera hubiese fracasado. No hay que juzgarle por estas rápidas improvisaciones: tampoco ha de considerársele como un maravilloso fabricante de «piezas bien hechas»; construía artísticamente sus obras, y no ignoraba lo que se puede y lo que no se puede hacer en escena; sabía inventar personajes, y no sombras chinescas: era, sobre todo, poeta y creador. No tenía necesidad de lujosas decoraciones, más bien las aborrecía: bastábale disponer de «cuatro bastidores, cuatro tablas, dos actores y una pasión», y sabía ponerse a la altura de todas las situaciones. Durante un acto entero, se deja leer con sorpresa y encanto, por el brío, la verdad, la confianza de que da pruebas. Con todo, inflexibles críticos han hecho notar descuidos en algunos de sus últimos actos. Sin duda, como acontece a todos los dramaturgos del universo — a Shakespeare en *Julius Caesar*—se duerme a veces antes de que caiga el telón: tal se observa en *La varona castellana*. Pero, a la inversa, precisamente en esos últimos actos se eleva en ocasiones a la mayor altura. No olvidemos nunca que Lope es sobre todo un hombre de teatro. Comprende que el objeto del teatro es cautivar a un auditorio, interesarle, sorprenderle, emocionarle; veía claro que las piezas escritas según las famosas reglas, no atraían al público; ahora bien, para Lope, una pieza que no se apodera del publico, es una obra mala. Necesitaba la contagiosa emoción de un auditorio: en una sala desierta, nada hubiera tenido que decir. El hecho de que pensaba más bien en un espectador que en diez lectores, resulta evidente para el que estudie con un poco de atención sus obras. Carecía de teorías sobre el estilo, y no era su principal objeto la simple belleza de forma; la

consigue como al azar y de pasada, a lo que parece. Sin embargo, es difícil juzgar definitivamente acerca de este punto: recordemos lo alterado de sus textos; tengamos en cuenta que un drama tan célebre como *La Estrella de Sevilla,* ha llegado a nosotros probablemente bajo la forma de una refundición del comediante Andrés de Claramonte (m. 1626). Es una prueba terrible, y, no obstante, la obra conserva su belleza.

Leyendo las comedias de Lope de Vega, sorprende desde un principio la variedad de la versificación. El convencionalismo es quizá algo artificial, pero ¿qué público habría bastante culto para apreciar esta riqueza métrica? No olvidemos que Lope consideraba siempre al suyo como un colaborador. Nos habría dejado más tragedias, pero el público no las quería, y Lope hubo de resignarse. Con todo, hizo progresos constantes; la intriga de sus piezas es cada vez más sencilla, y algunas de sus últimas composiciones teatrales figuran entre las mejores. En el fondo de este genio festivo y ligero, a quien debemos *El villano en su rincon, Las bizarrias de Belisa* y *La dama melindrosa,* se ocultaba una sombría fuerza. Si se admite que *Dineros son calidad* son suyos y no de Cáncer, tenemos en esa obra un ejemplo de la manera como sabía desenvolver un lúgubre tema: el empleo que hace de la estatua del rey de Nápoles dirigiéndose a Octavio, recuerda singularmente la escena en que Tirso de Molina (si es Tirso su autor), da vida a la estatua del comendador contra don Juan. Y no sería ese un caso aislado en Lope: pensemos en las siniestras apariciones de *Las Paces de los Reyes* y de *El caballero de Olmedo.* Pero apenas es posible analizar, ni siquiera parcialmente, la inmensa producción teatral que Lope ha legado al mundo.

Mientras vivió, su fama no se circunscribía a su pa-

tria. En 1603, los cautivos cristianos de Constantinopla representaron en el serrallo una de sus comedias: *La fuerza lastimosa*, para entretener a una mujer española del sultán, y, en el prólogo del *Peregrino en su patria* (1604), habla Lope con cierto orgullo de su popularidad en Italia, en Francia y en América. ¿Estaba bien informado en cuanto a América? Dos de sus piezas—*El animal profeta, San Julian* y *La Madre de la mejor*—fueron traducidas en dialecto nahuatl por Bartolomé de Alba, pero en 1641 (1). La colección de Fabio Franchi es testimonio de la fama de Lope de Vega en Italia. Por lo demás, dejando a un lado el aprovechamiento de *El mayor impossible* en *La folle gageure* de Boisrobert, buen número de comedias de Rotrou se funda en otras de Lope: su *Heureux naufrage* procede de *El naufragio prodigioso,* y seguramente su *Bague d'oubli,* su *Laure persécutée,* su *Heureuse Constance* y hasta su *Saint-Genest,* que Sainte-Beuve admiraba mucho, están sacados de *La sortija del olvido,* de *Laura perseguida,* de *El poder vencido* y de *Lo verdadero fingido;* en unión del *Chosroës* del jesuíta francés Louis Cellot, *Las mudanzas de la fortuna y sucesos de don Beltran de Aragon* de Lope, fué utilizada por Rotrou en *Cosroès*. D'Ouville en *Aimer sans savoir qui* y en el *Absent chez soi;* Montfleury en la *École des jaloux*, Cyrano de Bergerac en *Le Pédant joué*—derivado de *El Robo de Elena*—explotaron a Lope en beneficio del público francés. El *Don Sanche d'Aragon* de Corneille debe algo a *El pa-*

(1) Véase José Mariano Beristain de Souza: *Biblioteca hispano-americana septentrional* (México, 1816-19-21), t. I, p. 64. Háblase allí también de cierta versión de una comedia atribuída a Lope con el título de *El Gran Teatro del mundo;* es quizá una confusión con el auto de Calderón.

lacio confuso, pero esta pieza ¿es de Lope, o de Mira de Amescua? *La Suite du Menteur* debe más todavía a *Amar sin saber a quien*, que ciertamente pertenece a Lope. En cuanto a Molière, ha leído evidentemente *La dama melindrosa* antes de escribir *Les Femmes savantes; L'École des maris* es una admirable combinación de *La discreta enamorada* y de *El mayor impossible; L'École des femmes* procede de *La dama boba* y de *El acero de Madrid;* también ha contribuído algo *El acero de Madrid* al *Médecin malgré lui;* y tal vez se halle en *Tartufe* una ligera reminiscencia de *El perro del hortelano*. Agradaría saber que Shakespeare conocía *Castelvines* y *Monteses* antes de escribir *Romeo y Julieta*, pero la cronología se opone, al parecer, a ello. Dícese, sin embargo, que el *Young Admiral* de Shirley procede de *Don Lope de Cardona,* y puesto que Butler cita a Lope de Vega en el *Hudibras*, fué conocido quizá por los dramaturgos ingleses de la época de la Restauración. Es curioso observar que en fecha tan moderna como 1700, Le Sage publicó una traducción de *Guardar y guardarse* de Lope de Vega, con el título de *Dom Félix de Mendoce*.

Pero la gloria de Lope, como la de Burns, será siempre local. Cervantes, a pesar de todo su sabor nacional, podría pertenecer a la Humanidad: Lope de Vega es la encarnación de España. Su alegría, su flexibilidad, su fecundidad, su realismo, son, con todo su brío, eminentemente españoles; su descuidada forma, su énfasis, su deseo de agradar a toda costa, son también, con toda su flaqueza, eminentemente españoles. Le falta la nota universal de Shakespeare, porque se dirige a su época y no a todos los tiempos. No es poca alabanza decir que Lope anda muy cerca de Shakespeare. Son dos grandes creadores, cada uno de los cuales interpreta el genio de su

país con una superioridad sin precedentes. Ambos sufrieron un período de oscurecimiento. A fines del siglo XVIII, España conocía principalmente a Lope por los arreglos de Cándido María Trigueros (1736-1802?); a principios del siglo XIX, el romántico Lope fué transformado en clásico en las refundiciones de Dionisio Solís (1774-1834); ganó poco con el movimiento romántico de Alemania. La enorme masa de la producción de Lope, la rareza de las ediciones de sus obras dramáticas, la falta de buenas traducciones, ahuyentaban a los lectores. Poco a poco ha recuperado el terreno perdido; a Agustín Durán (m. 1862), y sobre todo, en nuestros días, a Menéndez y Pelayo, debe el haber resucitado en su forma original; en más modesto grado, algunos extranjeros —Lord Holland, Enk, el conde de Schack, Chorley y Grillparzer—cooperaron a este movimiento. Guardémonos de sustituír una negligencia ignorante por una adoración ciega. En resumidas cuentas, Lope merece la gloria que adquirió y que perdió, para ganarla nuevamente, gloria que ahora crece de día en día. Porque si nos dejó pocas cosas de perfecto arte—como los *Pastores de Belen*—, el mundo le debe una forma nueva de expresión dramática. No es sólo un gran escritor de dramas románticos, un *virtuoso* excepcional: es el típico representante de su raza, el origen de un gran movimiento intelectual. El genio de Cervantes era universal y único; el de Lope, único, pero nacional. Ambos son inmortales: mas, aunque esto parezca paradógico, un segundo Cervantes sería un milagro más verisímil que un segundo Lope de Vega.

Traslademos al capítulo siguiente los dramaturgos de la novísima generación que adoptaron el sistema de Lope, algunos de los cuales le hicieron competencia en

las postrimerías de su vida. Vale más indicar aquí la renovación de la novela picaresca por cierto escritor que publicó un célebre libro poco después de salir a luz el primero de Lope de Vega. Ese autor es MATEO ALEMAN (1547-1614?), hijo de un médico de Sevilla. Tomó el título de bachiller en 1564, siguió los cursos de la Facultad de Medicina, y luego continuó sus estudios en Salamanca y en Alcalá de Henares. Se ha creído, por el testimonio del alférez Luis de Valdés, amigo particular del autor, que Mateo Alemán fué soldado en Italia, y parecen corroborarlo sus conocimientos del norte italiano y de las interioridades de la vida militar. Con todo, el hecho es dudoso, y constituye uno de los muchos extremos de su biografía que necesitan aclaración. Alemán se casó a disgusto en 1571, estableciéndose luego en Sevilla. ¿Tenía ya algún empleo oficial? Nada se sabe de ello. Preso por dudas en 1580, pensó en ir a América en 1582, abandonó este proyecto, llegó a ser Contador de Resultas en Madrid, y procuró aumentar su escaso estipendio tratando en negocios. Esto no le dió resultado. Siempre pobre, fué preso hacia 1594 por irregularidades en sus cuentas; hacia 1601 marchó a Sevilla, cayó en manos de usureros, y volvió a ser encarcelado en 1602. En la primavera de 1604 pasó a Lisboa; luego, de regreso a Sevilla, tornó a su idea de ir a América, y emigró en 1608, en condiciones algo sospechosas. Cierto pasaje de su *Ortografia castellana* (1609), publicada en Méjico, hace suponer que ejerció en esta ciudad el oficio de impresor. Lo cierto es que allí publicó un opúsculo: *Svcesos de D. Frai Garcia Gera, arçobispo de Mejico* (1613), y que no se sabe lo que fué luego de él.

Baste indicar la existencia de un folleto (sin fecha) que contiene la traducción de dos odas de Horacio (II, 10 y 14). Alemán se hizo repentinamente célebre cuando

salió a luz la *Primera Parte de Guzman de Alfarache* (1599). Es harto probable que las reflexiones morales que en tan gran número contiene y que tan cómicamente contradicen todo lo que sabemos de las costumbres del autor, determinaron el éxito de la novela. Luis de Valdés pretende que en 1604 habían salido a luz veintiseis ediciones; es posible (se han hallado veintidós): el mismo *Don Quijote* dista bastante de haber obtenido semejante éxito al principio, y *Guzman de Alfarache* llegó a ser muy popular en el extranjero. En 1622 fué admirablemente traducido al inglés por James Mabbe, y con este motivo escribió Ben Jonson unos versos en loor del «Proteo español»: un año más tarde se publicó el *First Folio* de Shakespeare, en el cual colaboró también Ben Jonson. Es interesante advertir que el «Proteo español» en inglés llegó a la quinta edición en 1656, mientras que el *Third Folio* de Shakespeare no salió a luz hasta 1664. Los pensamientos y exhortaciones morales que nos enojan tanto como enojaban a Le Sage, eran muy del agrado de Ben Jonson y de la mayoría de sus contemporáneos. A juzgar por un pasaje irónico de *Don Quijote* (I, cap. XXII), la primera impresión de Cervantes no fué tan favorable; más tarde, en *La ilustre fregona,* inserta una lisonjera alusión al *Guzman de Alfarache;* es posible que el episodio de Ozmin y Daraja haya sugerido al autor de *Don Quijote* el del cautivo y Zoraida.

Las aventuras de Guzmán, mozo de un ventero de provincias, criado de un cocinero y ladrón en Madrid, soldado en Génova, bufón en Roma, están contadas con un frío descaro que produce impresión; pero la intención moral se impone con tal insistencia, que contradice su objeto, y los relatos accesorios son digresiones cuyo interés no es suficiente disculpa. No fué ésta la opinión del público, que, en su entusiasmo por el libro, rechazó

el verdadero título y se obstinó en hablar del *Picaro*, a pesar de las protestas del autor (que también había olvidado el verdadero rótulo). Cierto escritor poco escrupuloso, cayó en la tentación de explotar esta gran popularidad. Mientras se ocupaba Alemán en escribir el *San Antonio de Padva* (1604), se publicó una *Segvnda parte* apócrifa del *Guzman* (1602), con el nombre de Matheo Luxán de Sayavedra, seudónimo, según se ha dicho, de un Juan Martí, a quien se ha querido identificar con el doctor en cánones Juan José Marti (m. 1604), miembro de la academia valenciana de los *Nocturnos*. La provocación era atrevida: pero Alemán tomó el incidente con una cachaza que Cervantes no imitó luego. En la *Segunda Parte de la Vida de Guzman de Alfarache*, *Atalaya de la vida umana* (1604), reconoce de buen grado la «mucha erudicion» de su concurrente, su «florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en letras humanas y divinas», añadiendo que son «sus discursos de calidad, que le quedo envidioso y holgara fueran míos». Habiendo colocado así en falsa posición al intruso, Alemán intercala entre sus personajes a un Sayavedra que quiere hacerse pasar por sevillano; «todo fué mentira, era valenciano, y no digo su nombre por justas causas.» Nunca salió a luz una tercera parte prometida en el texto: no lo sentimos, porque ya era casi supérflua la segunda. Inferior a *Lazarillo de Tormes* en cuanto a humor y a observación cáustica, *Guzman de Alfarache* es, no obstante, un profundo estudio de la vida de los caballeros de industria, interesante, y a ratos entretenido, a pesar de su melosa prolijidad. Sobrevive más bien como modelo de lengua que como obra de arte. Chapelain, que vituperó las «digressions lasches et faibles», sólo tuvo elogios para el estilo.

Según la argumentación del Sr. Foulché-Delbosc, el

Libro de Entretenimiento, de la Picara Ivstina (1605) es, en efecto, del médico toledano Francisco Lopez de Ubeda, cuyo nombre figura en la portada, y no del dominico leonés fray Andrés Pérez, autor de una *Vida de San Raymundo de Peñaforte* (1601) y de dos tomos de sermones (1621-1622): la identificación del médico con el fraile sólo se funda en analogías de estilo y de léxico, admirablemente estudiadas por el Sr. Puyol y Alonso, pero que no bastan para sustituir a pruebas. El libro no merece su excepcional fama de lúbrico; lo peor es que el autor apenas tiene ingenio ni inventiva: su estilo se halla desfigurado por pedanterías y extravagancias verbales, en las que Mayáns creyó ver el origen de la mala prosa del siglo xvii. Precisamente su caprichoso vocabulario y sus peregrinos provincialismos, son las cualidades que avaloran esta deslucida narración. López de Úbeda proyectaba una continuación, en la que Justina había de casarse con Guzmán de Alfarache. No se publicó. ¿Por qué atacó Cervantes al autor en el *Viage del Parnaso?* ¿Sería porque *La Picara Justina* es un mal libro? Alabó otros peores. ¿Sería porque López de Úbeda se le adelantó en la invención de los versos *de cabo roto?* Seguramente no: Cervantes no era hombre de tan bajo espíritu. Y, además, el descubrimiento valía poca cosa. Alonso Álvarez de Soria, joven rufianesco y literato que fué ahorcado en Sevilla en 1607, compuso también versos de esa clase.

Ensayo feliz del género picaresco es el libro rotulado *Relaciones de la vida del Escudero Marcos de Obregon* (1618), por Vicente Espinel (1551-1624), que tuvo la virtud de no escribir sino de lo que sabía bien. Estudiante en Salamanca, de donde fué expulsado temporalmente en 1572, desempeñó numerosos papeles antes de llevar una vida de escándalo en Sevilla por los años

de 1578. Habiéndose embarcado para Italia, fué cautivado y conducido a Argel; después de su rescate, fué soldado en Italia, y pasó, según es fama, a los Países Bajos. De regreso en España, tomó las órdenes poco antes del 4 de Mayo de 1587, y en 1591 fué nombrado capellán del hospital real de Ronda, su patria; pero se contentó con percibir la renta de su beneficio, y permaneció en Madrid: finalmente, cuando no tuvo otro remedio que establecerse en Ronda, su desordenada conducta motivó en 1597 quejas formales del corregidor y de la ciudad misma. Privado de ese beneficio (y de otro de que a la vez disfrutaba), Espinel se graduó en Alcalá de Maestro en Artes, y en 1599 obtuvo del obispo de Plasencia la plaza de capellán y de maestro de capilla, que le permitía vivir en Madrid. Mal sacerdote y peor persona, fué buen músico: él fué quien añadió la quinta cuerda a la guitarra.

Igualmente se le atribuye la invención de la *décima*, forma métrica que se ha llamado a veces *espinela.* Las *Diversas Rimas* (1591) son poesías correctas y elegantes; contienen interesantes versiones de Horacio, una de las cuales—la traducción del *Ars Poetica*—dió lugar a una acerba polémica entre Tomás de Iriarte y Juan José López de Sedano (1730?-1801). No obstante, Espinel es conocido principalmente por su *Marcos de Obregon.* Voltaire sostuvo que el *Gil Blas* no era sino traducción de este libro español (que fué traducido al francés el mismo año de su publicación); el único extremo exacto de esa imaginaria opinión, es que Le Sage toma algunos episodios de Espinel, como de otros muchos. *Marcos de Obregon* es, en su género, excelente; está escrito con claridad, lleno de invenciones ingeniosas, de observaciones agudas, y exento de las largas digresiones que perjudican a *Guzman de Alfarache.* Más

festivo y mejor cuentista que Alemán, Espinel sabía construir y desarrollar un relato, de suerte que todavía se lee con gusto.

Si no existiese el bosquejo de la *Historia del Abencerraje y la hermosa Xarifa,* diríase que la invención de la novela histórica hispano-morisca fué debida al favorito de Voiture, GINÉS PÉREZ DE HITA, que peleó con los moriscos en la campaña de las Alpujarras (1568-1571). Volvió a establecerse en Murcia después de su matrimonio en 1597: se ignora la fecha de su muerte. Su *Historia de los vandos de los Zegries y Abencerrages...* (1588), fué continuada con el título de *Segunda Parte de las Guerras civiles de Granada...* (1604?), y este último rótulo es el que ha prevalecido. En la primera parte, finge el autor que traduce la obra de un moro llamado Aben-Hamin; pero la superchería es torpe, porque desde el principio cita Pérez de Hita como autoridad al cronista Esteban de Garibay Zumálloa (m. 1599). Es escaso el valor histórico de esta primera parte, pero ofrece verdadero interés el cuadro de la vida granadina durante los últimos meses que precedieron a la capitulación. Desafíos, torneos, intrigas, asesinatos, diversiones y fiestas, mientras el enemigo está a las puertas de la ciudad, tal es la materia de una narración redactada con natural elegancia e intenso colorido. Pérez de Hita es más moro que los moros; hermosea la realidad, pero sus efectos animados, llenos de encanto, no son mucho más falsos que los de cualquier otra idealización. Interesa más en la primera que en la segunda parte, donde se halla cohibido por su conocimiento de los sucesos en que intervino, pero siempre atrae, y siempre subsiste la sencilla elegancia de su estilo. Sabido es cuan de moda estuvo en el Hotel de Rambouillet, donde la bella Julia daba a Voiture el apodo de *el rey Chico,*

y Benserade hacía el papel de descendiente de los Abencerrajes. De Pérez de Hita procede la dilatada serie de novelas hispano-moriscas que empezó con la *Almahide* de la Srta. de Scudéry y la *Zaïde* de la Sra. de Lafayette; y, si cabe dar crédito a una tradición tardía, se debe a una pura casualidad que este género no cuente a Walter Scott entre sus discípulos.

También procede de Pérez de Hita la plaga de romances seudomoriscos de que se burla tan exquisitamente Góngora (según la atribución general) en el célebre romance: *Ah, mis señores poetas*. Los romances fronterizos citados en la primera parte de las *Guerras de Granada*, son otras tantas joyas; los de la segunda parte son muy a menudo de Pérez de Hita, encantador prosista, pero mediano poeta, harto inferior a muchos otros cuyas composiciones se encuentran en el *Romancero general* (1600-1605). Otra importante colección, rotulada *Primera Parte de las Flores de Poetas ilustres de España* (1605) y publicada por Pedro Espinosa (1578-1650), comprende modelos de poetas muertos (como Camoens y fray Luis de León) y también de poetas vivos, como el toledano Pedro Liñán de Riaza (m. 1607) (que parece ser el verdadero autor del delicioso romance *Assi Riselo cantaba,* atribuído tan frecuentemente a Góngora), Lope de Vega, Góngora, Quevedo, el mismo antologista, y otros muchos de inferior categoría. «Es libro de oro, el mejor tesoro de poesía española que tenemos», escribía Gallardo. Es, cuando menos, una colección de gran mérito; sin embargo, no logró éxito, y la *Segunda Parte,* preparada por el licenciado Agustín Calderón, permaneció inédita hasta 1896. Algunos poetas de la anterior generación versificaban todavía. Gabriel López Maldonado, el *Sincero* de la *Academia de los Nocturnos* de Valencia, escribió versos de ocasión mucho tiempo después de pu-

blicarse su *Cancionero* (1586), tan loado por Cervantes; su amigo Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1559-1615), escribió obras teatrales y poéticas en la primera parte de su *Romancero y Tragedias* (1587), volvió a la carga en la *Primera Parte de Cortés valeroso, y Mexicana* (1588)—obra refundida, con trece cantos añadidos, bajo el título abreviado de *Mexicana* (1594)—y, sin desalentarse por sus fracasos, publicó sus *Elogios en loor de los tres famosos varones Don Jayme de Aragon, Don Fernando Cortés, Marqués del Valle, y Don Aluaro de Baçan, Marqués de Santa Cruz* (1601), especie de antología donde abundan más los nombres ilustres que el interés.

La tradición de la poesía lírica devota y popular de Montesino, continuada por Juan López de Úbeda en su *Vergel de Flores diuinas* (1588) y en su *Cancionero general de la Doctrina Cristiana* (1596), pasó a manos de Francisco de Ocaña, hábil arreglador *a lo divino* de numerosas canciones profanas en su *Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pasqua* (1603). El más importante de estos cantores devotos fué José de Valdivielso (1560?-1638), autor de un largo poema rotulado *Vida, excelencias y muerte del gloriosissimo Patriarca y Esposo de Nuestra Señora San Joseph* (1604?) frecuentemente reimpreso; pero no hay que juzgar a Valdivielso por esta fastidiosa epopeya sagrada, ni aun por sus *Doze Actos Sacramentales y dos Comedias Divinas* (1622). Sus admirables dotes líricas se manifiestan especialmente en la *Primera parte del Romancero Espiritual.....* (1612), que ofrece la misma combinación de llaneza y de fervor religioso que se observa en los *Noble Numbers* de Herrick. No debemos omitir el nombre de Luis de Ribera, sevillano emigrado a Méjico hacia 1589, poeta de severo gusto, cuyas *Sa-*

gradas Poesias (1612) expresan de un modo exquisito el sentimiento de la religión y el de la belleza.

También era sacerdote JOSÉ DE VILLAVICIOSA (1589-1658), el que escribió *La Moschea...* (1615), fiel imitación de la *Moschaea* (1521) de Teófilo Folengo (1496-1544), que parodió allí, en lengua latina, la *Batracomiomaquia*, la *Eneida*, el *Orlando Innamorato* y el *Membriano* del Ciego de Ferrara. Después de este primer éxito, Villaviciosa abandonó las letras, progresó bajo la égida de la Inquisición, llegó a ser canónigo de Cuenca y arcediano de Moya, abdicó a favor de sus sobrinos, y murió en el bienestar. Su epopeya burlesca sobre las moscas y las hormigas fué relegada al olvido por *La Gatomachia* de Lope de Vega, pero *La Moschea* le anda muy cerca por el ingenio, la malicia y la destreza técnica. JUAN DE ARJONA, cura de Puente de Pinos, se adelantó a Lope y a Gray preparando una versión de la *Thebaida*, que no se ha impreso hasta 1855. Había consagrado seis años a esta traducción, cuando falleció (hacia 1603); su obra fué terminada por el satírico Gregorio Morillo (m. después de 1608), capellán del arzobispo de Granada, que añadió los tres últimos cantos. Los esfuerzos de Arjona se malgastaron en el farragoso poema de Estacio, pero dan testimonio de positiva habilidad técnica.

Estorbado por su familia para hacerse religioso, el sevillano DIEGO DE HOJEDA (1570?-1615) huyó a Lima, hízose dominico en 1591, llegó a ser prior del convento de Lima, y acabó por ser destituído y enviado como simple fraile al Cuzco, donde antaño había sido prior. No pensemos en comparar *La Christiada* (1611) de Hojeda con el *Paraiso perdido* de Milton: aquélla es probablemente un ensayo juvenil; éste es la obra maestra de la edad madura de un artista incomparable. Más justo sería poner *La Christiada* en parangón con la *Messiada* de

Klopstock, y no es el dominico quien lleva las de perder en el cotejo. En su relato de los hechos acaecidos desde la Cena hasta el sepelio, se nota a veces una melodía conmovedora, pero la flaqueza de los medios dramáticos y el frecuente descuido de la forma, explican el exagerado olvido en que se tiene esta ambiciosa epopeya. Sábese que el contemporáneo de Hojeda, ALONSO DE AZEVEDO, era natural de Plasencia, donde fué canónigo. Persona de gusto artístico, se estableció en Roma, y allí publicó su *Creacion del Mvndo* (1615), fundada, en parte, en *La Sepmaine* (1579) de Du Bartas y en *Il mondo creato* del Tasso; el católico español ha sabido evitar las excentricidades verbales del hugonote gascón, y el vigor descriptivo de ciertos pasajes compensa la monotonía, un tanto prolija, del poema.

Un *Divino Christiados*, análogo sin duda a la epopeya de Hojeda, fué escrito por BERNARDO DE BALBUENA (1568-1625?), natural de Valdepeñas en la Mancha. Siendo muy joven pasó a Méjico, y fué nombrado obispo de Puerto Rico en 1620. El *Divino Christiados* y otras obras del poeta, fueron destruídos por los holandeses durante la guerra de 1625. La más antigua obra suya que conservamos es la *Grandeza mexicana* (1604), harto más elogiada que leída, a pesar de su corta extensión. Su fama se debe al *Siglo de oro, en las selvas de Erifile* (1608), y mejor aún a *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles* (1624): el primero de estos poemas imita la *Arcadia* de Sannázaro, exagerando su aspecto artificioso en églogas de refinada dulzura que recuerdan algo al Petrarca, mientras que *El Bernardo*, donde se observan recuerdos del Ariosto, es de altiva retórica y contiene fastuosas descripciones escénicas. La abundancia y el énfasis de Balbuena cansan a los lectores modernos; pero, en sus mejores trozos, la brillantez de su colorido

y la majestuosa cadencia de sus períodos, desafían el transcurso del tiempo.

Mencionemos finalmente al amigo del Tasso y de Ercilla, CRISTOBAL DE MESA (1559-1663), capellán del conde del Castellar, traductor de Virgilio (1615), autor de una versión de la *Iliada* que permanece inédita, poeta fastidioso en *Las Navas de Tolosa* (1594), en el *Valle de lagrimas y diuersas Rimas* (1607) y en *El Patron de España* (1612). La mejor de sus obras es, sin duda, la *Restavracion de España* (1607), composición difusa, pero correcta, algo excesivamente abarrotada de recuerdos de sus ídolos Virgilio y el Tasso.

Como paisagista de América, Balbuena tuvo un predecesor en EUGENIO DE SALAZAR (1530?—m. después de 1601), cuya *Silva de varia poesia* sigue inédita en gran parte. Gobernador de las Islas Canarias, oidor luego en Santo Domingo y más tarde en Méjico, Salazar no es más que un versificador demasiado fácil, pero sus *Cartas*, publicadas en 1866, muestran festiva ligereza y mordaz ingenio, que le hacen acreedor a eminente puesto entre los maestros del género epistolar. En él sobresalió también extraordinariamente el célebre ANTONIO PEREZ (1540-1611). Sus frases son siempre felices, ora escriba cartas galantes, ora procure adular a sus protectores, o atemorizar con indirectas. Sus *Relaciones* (1598), donde se junta la dignidad del político con la astuta doblez del letrado, son todavía modelos de expresión correcta. En sus cartas, Antonio Pérez interesa por la acertada novedad del pensamiento, por la concisión de sus aforismos y por la revelación de sus bajezas. Se ha dicho que algo tuvo que ver en la manera epistolar francesa del siglo XVII: es posible.

El más grande de los historiadores españoles, JUAN DE MARIANA (1535?-1624), era hijo ilegítimo del deán

de la Colegiata de Talavera. Entró en la orden de los Jesuítas en 1554, pasó su noviciado en Simancas, bajo la autoridad de Francisco de Borja, estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, se ordenó de sacerdote en 1561, y en esta fecha marchó a Roma para enseñar allí Teología. Fué luego profesor en Loreto hasta 1565, en Sicilia hasta 1569, después en París, y según parece, en los Países Bajos. Volvió a España en 1574, y se estableció en Toledo, en la casa de la Compañía de Jesús. Fué encargado de examinar las acusaciones formuladas, sobre todo por León de Castro, contra Arias Montano, cuya Biblia Políglota salió a luz en Amberes, de 1569 a 1572. Arias Montano, acusado de rebajar la autoridad de la Vulgata y de inclinarse a interpretaciones rabbínicas, pensaba que la mayor parte de los jesuítas le creían culpable. Después de una información que duró más de dos años, Mariana se declaró de una manera prudente en favor de Arias Montano. Su tratado *De Rege et Regis Institutione* (1599) se publicó con sanción oficial; allí se dice (libro I, cap. VI) que, en ciertas circunstancias, es lícito matar al tirano, lugar común que no suscitó objeción alguna hasta 1610, cuando Ravaillac asesinó a Enrique IV. Pretendióse que Ravaillac había procedido influído por el libro de Mariana; la obra fué quemada en París por mano del verdugo, y el General de los Jesuítas se apresuró a desautorizarla. No tenemos que ocuparnos de los *Tractatus VII* (1609); los mencionamos tan sólo porque tres de ellos—uno sobre la venida de Santiago a España, otro sobre la moneda, y el tercero sobre la muerte y la inmortalidad—ocasionaron el encarcelamiento del autor.

La obra maestra de Mariana es su *Historia de España*, escrita, según dice, para dar a conocer a las naciones extrañas las cosas de su patria, «más abundante en

hazañas que en escritores, en especial deste jaez.» Mirando al principio a un público extranjero, escribió los veinticinco primeros libros en latín (1592), y añadió otros cinco en el mismo idioma. Después, pensando en su nación, se convirtió en su propio traductor (con ayuda, quizá, de algún colaborador, cuyo trabajo revisaba). Su versión castellana (1601-1608-1617-1623) acabó por formar una obra nueva, porque al publicar las ediciones sucesivas, cortó, amplió y corrigió según tuvo por conveniente. El resultado de todos estos retoques fué un modelo en su género. Mariana no era minucioso en sus procedimientos, y así lo da á entender en su contestación a Lupercio Leonardo de Argensola, que le había indicado un error de poca importancia: «yo nunca pretendí hacer historia de España, ni examinar todos los particulares, que fuera nunca acabar, sino poner en estilo y en lengua latina lo que otros tenían juntado.» Es lo mismo que dijo en otras ocasiones. Su método, sin embargo, no satisfizo a todo el mundo. Cierto Pedro Mantuano (1585?-1656), autor de las *Advertencias a la historia de Ivan de Mariana...* (1611), se encarnizó con él, y declaró más tarde que a la edad de veintiseis años hubiera podido improvisar una historia como la de Mariana. Pedro Mantuano es poco simpático, y su libro es una obra de odio; con todo, corrige en él bastantes errores, y hace allí algunas críticas justas. Mariana no se preocupa de investigaciones especiales, y acepta una leyenda cuando le es honradamente posible; su obra sobrevive, no como exacta crónica, sino como brillante estudio literario: por consiguiente las censuras de Pedro Mantuano tienen poca transcendencia. El saber de Mariana le ahorra equivocaciones demasiado burdas; su imparcialidad y su patriotismo son inseparables; sus caracteres están dibujados con energía y a grandes rasgos; su estilo,

que tiene ligero sabor arcáico, es de gran elevación. «La unión más notable que ofrece el mundo de una crónica pintoresca con una historia grave y sobria», dice Tícknor, y la alabanza no es excesiva.

El inca GARCILASSO DE LA VEGA (1539?-1615), cronista bastante más imaginativo, poseería una ascendencia interesante si, como se ha dicho, su padre fuese primo del famoso poeta y su madre prima de Atahualpa. Ese soldado peruano, que sirvió en la campaña de las Alpujarras, es el primer americano del Sur que conquistó un lugar importante en la literatura española. Su traducción de Abrabanel (1590) fué puesta en el Indice. Utilizó su novelesco talento, narrando la expedición de Hernando de Soto en *La Florida del Ynca* (1605). Esta obra, y los *Comentarios reales que tratan de el origen de los Incas...* (1609-1617), son especialmente las que hacen recordar su nombre. Su patriotismo y su credulidad han producido más bien novelas que historia, pero la animación de su relato concierta con lo pintoresco del asunto, y los folkloristas han encontrado bastante que espigar en sus libros.

El más típico hereje español de esta época fué CIPRIANO DE VALERA (1532?-1625), fraile de San Isidro del Campo que aceptó las doctrinas de la Reforma y huyó (1557) a Ginebra, y después a Inglaterra, donde se casó. Se le conoce por una versión castellana de las Escrituras: el Nuevo Testamento se publicó en Londres el año 1596, y la Biblia entera en Amsterdam, el año 1602. No es sino reimpresión, retocada, de la traducción (1569) de Casiodoro de Reyna, pero Valera vivió en la edad de oro de la prosa castellana, y su estilo lo hace ver. En el campo ortodoxo, el jesuíta PEDRO DE RIBADENEYRA (1527-1611) fué temible polemista y prosista brioso, que intentó, no sin éxito, acabar con Maquia-

velo, Bodino y otros, en su *Tratado de la Religion y Virtudes que deue tener el Principe Christiano...* (1595). El fraile agustino JUAN MÁRQUEZ (1564-1621) es autor de un libro análogo: *El Governador Christiano...* (1612), que hasta cierto punto justifica la inscripción esculpida en su sepulcro: *flumen et fulmen eloquentiae.* Es de lamentar que el mundo no se apasione ya por los asuntos de que tratan estos graves autores, y aunque los mejores críticos españoles han puesto al fraile jerónimo JOSÉ DE SIGÜENZA (1544?-1606) junto a Valdés y a Cervantes, hay pocos lectores, fuera de un círculo reducido, para las tres partes de *La Historia de la Orden de San Geronimo* (1595-1600-1605), obra de un verdadero artista de la prosa. Podrían agregarse el nombre del jesuíta MARTIN DE ROA (1555-1637), excelente prosista que escribió el *Estado de las almas de purgatorio* (1619), y algunos otros más, pero parece haber pasado la época de semejantes obras.

La erudición de aquel tiempo está bien representada por otro eclesiástico, BERNARDO ALDRETE (1560?-1641?), canónigo de Córdoba, autor de un libro rotulado *Del origen, y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España* (1606), y de *Varias antigvedades de España, Africa y otras provincias* (1614). Hay en él escasa crítica, pero demuestra curiosidad intelectual y tiene claridad de expresión. ALONSO LOPEZ *(Pinciano,* por el nombre del lugar de su nacimiento, Valladolid), médico que fué durante veinte años de María, viuda de Maximiliano II, estuvo a punto de hacerse célebre con *El Pelayo* (1605), epopeya juvenil que publicó, según dice, en su ancianidad (vivía aún, sin embargo, en 1627). Pero, merced a su *Philosophia antigva poetica* (1596), comentario, en forma epistolar, de la *Poética* de Aristóteles, ocupa distinguido lugar entre los teóricos. De-

clárase partidario de la tradición clásica, y censura implícitamente el movimiento acaudillado por Lope de Vega; el resultado indica que su influencia fué muy limitada; pero no carecía de condiciones literarias: en especial su estilo tiene un dejo arcáico, harto en harmonía con sus rancias doctrinas.

CAPÍTULO X

Época de Felipe IV y de Carlos II (1621-1700)

Prometía ser el reinado de Felipe IV, desde su principio, uno de los períodos más brillantes de la historia española, sobre todo desde el punto de vista literario. El nuevo monarca se interesaba por el arte y por el teatro. Siendo muy joven, había tomado parte en la representación de dos comedias de Lope de Vega: *Adonis y Venus* y *El premio de la hermosura*. Rodeábanle personas de talento; en el mismo palacio, había literatos tan eminentes como Villamediana y Quevedo. El propio rey, según es fama, escribió versos, y si así fué, debió de seguir con viva ansiedad el progreso de la revolución literaria. Con todo, Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631), rector de Villahermosa, no se dejó arrastrar por en ella. Su *Conqvista de las islas Malvcas* (1609), esmerada narración de leyendas novelescas y sentimentales, fué escrita a solicitud del conde de Lemos, y dió lugar a una invitación de este último para que le acompañase a Nápoles. Cervantes esperaba un convite análogo, pero sin duda estaban mejor preparados los dos Argensolas para los negocios de Italia. En 1613, Bartolomé sucedió a su hermano Lupercio en el cargo de cronista de Ara-

gón, y en 1630 publicó la *Primera Parte de los Anales de Aragon,* continuación de la obra de Zurita, donde se exponen con elegancia, y a la vez con enojosa prolijidad, los sucesos de los años 1516 a 1520.

Ni Lupercio como autor dramático, ni Bartolomé como historiador, se hubieran librado del olvido. Ambos sobreviven como poetas; cuando sus *Rimas* (1634) se publicaron después de su muerte, Lope de Vega manifestó que los dos hermanos «parece que vinieron de Aragón a reformar en nuestros poetas la lengua castellana, que padece por novedad frases horribles, con que más se confunde, que se ilustra». Alúdese precisamente a la revolución de que acabamos de hablar. Horacio es el maestro a quien veneran los Argensolas, y le traducen maravillosamente. Absorbido por la política, la historia y el teatro, Lupercio no pudo consagrar sino pocos momentos a la poesía, y la mayor parte de sus versos perecieron después de su prematura muerte; sin embargo, por imperfectamente representado que esté, su delicadeza de espíritu y la elegante forma de sus fragmentos líricos, le dan derecho a figurar entre los poetas castellanos de segundo orden. En cuanto a Bartolomé, aunque posee las mismas cualidades que su hermano, tiene un fondo más sólido; idólatra de Terencio, doctrinario demasiado rígido para buscar popularidad, se contentó con los aplausos de un cenáculo literario, y no ejerció ninguna influencia positiva sobre su época. Con todo, sus preceptos no carecían de mérito, y su pulido estilo llega a veces a verdadera elevación.

Aunque se le consideraba como portaestandarte de los conservadores, no era apropósito para habérselas con un genio como Luis de Gongora (1561-1627), jefe ideal de un movimiento agresivo. Hijo de un *juez de bienes* de Córdoba, llevó el apellido de su madre; matriculado en

Salamanca a los quince años, se dedicó poco al estudio del Derecho. En 1585, cuando Góngora era ya clérigo de misa y disfrutaba de un beneficio en la catedral de Córdoba, Cervantes le menciona en *La Galatea* como «raro ingenio sin segundo»: esto quiere decir, por lo menos, que se echaba de ver lo que prometía. Y aun parece que había escrito bastante en esa fecha, aunque sólo se habían publicado dos o tres poesías suyas. En 1589 tuvo una cuestión con su obispo, que le hacía los siguientes cargos: asistir rara vez al coro, y, cuando acudía, rezar las horas con poca devoción; concurrir a fiestas de toros, y andar de día y de noche en cosas ligeras, tratando con representantes de comedias y escribiendo coplas profanas. ¿Sabría el obispo que el año anterior se habían publicado varios romances de Góngora en la antología de Andrés de Villalta? Las respuestas de Góngora, aunque formuladas en tono poco respetuoso, debieron de contentar a sus superiores, porque le confiaron varias comisiones en el transcurso de los siguientes años. En 1599 publicó varias lindas poesías en el *Romancero general* (1600-1604) y en la *Primera parte de las Flores de Poetas ilvstres de España* (1605) de Pedro Espinosa. Se estableció en Madrid hacia 1612. ¿Vino a la corte para conseguir el nombramiento de capellán del rey? Lo cierto es que llevaba ya este último título en 23 de Diciembre de 1617. A pesar de su puesto y de su fama, andaba siempre con apuros pecuniarios. La caída del duque de Lerma le privó de un poderoso protector, y algunos años más tarde se retiró, desengañado, a Córdoba. Empeoró su salud, ya climatérica; tuvo un ataque cerebral en 1626, perdió la memoria, y murió de apoplegía el 22 de Mayo de 1627.

La *Destruycion de Troya*, entremés de sospechosa autenticidad, *Las Firmezas de Isabela* (1613), y dos frag-

mentos: la *Comedia Venatoria* y *El Doctor Carlino* (refundido luego por Solís), son testimonios del fracaso teatral de Góngora. Indiferente a cuanto escribía, no siempre conservó copias, y hubiera podido no ser durante mucho tiempo sino la sombra de un gran nombre, sin la piadosa oficiosidad de Juan López de Vicuña, que quizá exagera la importancia de su misión. Vicuña pasó veinte años coleccionando los versos del poeta, publicados por él con el pomposo rótulo de *Obras en verso del Homero español* (1627): nueva edición salió a luz en 1633, merced al celo de Gonzalo de Hozes y Córdoba. Pero Góngora no podrá ser leído sino en la edición del Sr. Foulché-Delbosc, que reproduce los textos recogidos por Antonio Chacón, sometidos a la última revisión del poeta y dedicados luego a Olivares. En esta colección tenemos, bajo su definitiva forma, veintitrés mil versos cuya autenticidad es indiscutible, y el interés que ofrecen es tanto mayor, cuanto que cada una de las cuatrocientas veinte composiciones del manuscrito, lleva la fecha en que fué escrita. Necesario será verificar cada una de estas fechas, pero de un modo general estamos en condiciones de seguir, año por año, la evolución del gran poeta desde 1580 hasta 1626, es decir, desde su juventud hasta la víspera de su fallecimiento.

Góngora comenzó imitando a Herrera, y, salvo lo concienzudo de su ejecución, su primera manera se parece a la de sus contemporáneos: buen ejemplo de esta primera fase es la oda a la Armada Invencible. De todos los discípulos de Herrera, ninguno se aproxima más a él que Góngora, por su melodía lírica, por su elegancia, y por la delicadeza de expresión; pero ya en su primera fase se observan indicios de las cualidades que habían de ahogarle. A la grandilocuencia y al énfasis de Herrera, añade cierta personal afición a rebuscadas metáforas, ha-

ciendo presentir al maestro en ironía. Este genio duro y brillante tiene flexibilidad; sus transformaciones son de las más completas que ofrece la historia, y, renunciando a las sublimidades de la oda, supo sobresalir por una hermosa sencillez. ¡Qué contraste, por ejemplo, entre la enfática dignidad de su *Oda al armamento de Felipe II contra Inglaterra*, y el fantástico encanto de *Angelica y Medoro!* Por lo que respecta a brillantez de colorido, Góngora ha sido superado raras veces; sin embargo, estos ensayos ligeros no le ocasionaron la fama que esperaba, y no se resignó. Si no encantaba a su público, podía sorprenderle, y en tal estado de espíritu llegó a ser el hierofante de un arte exótico del cual hay atisbos en las *Obras* (1611) de un joven soldado, LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR (1583-1610). Carrillo había servido en Italia, donde experimentó la influencia de Marino, a la sazón en todo el apogeo de su gloria, aunque su *Adone* (1623) permanecía inédito aún; en las *Obras* de Carrillo se halla un documento titulado *Libro de la Erudicion poetica*, y, según el Sr. Lucien-Paul Thomas, Góngora debió de dejarse seducir por ese alegato en favor del estilo erudito que se dirigía únicamente a lectores instruídos. Teoría fué ésta que Carrillo puso en práctica en sus poesías, y que había sido vivamente discutida antes de su publicación póstuma.

Fuese cual fuese el motivo de su evolución, es lo cierto que Góngora cambió de manera hacia 1609-1610. No deja de tener importancia la fecha, porque destruye la hipótesis de que Góngora tenga la menor responsabilidad en el eufuísmo inglés, que data de 1578-1580. Góngora dió principio al *gongorismo* en su *Panegyrico al duque de Lerma* (primavera de 1609). Renunció de buen grado a su encantadora sencillez, y se entregó a las inversiones violentas, a las antítesis artificiales, a las me-

táforas exageradas; los demás poetas se dirigían al vulgo, él quería dar gusto a la gente ilustrada, a *los cultos*. Góngora fundó, pues, la escuela del *culteranismo*, y casi podría decirse de las más típicas composiciones de esta fase, lo que Fabricio en el *Gil Blas*: «C'est l'obscurité qui en fait tout le mérite». No le faltaron admiradores desde el primer momento. Un escritor de los más ilustres confesó bien pronto su conversión, loando las «estancias Polifemas». Cervantes se declaró admirador de la *Fabvla de Polifemo y Galatea,* obra de las más oscuras de Góngora. Pero el *culteranismo* no había de triunfar sin lucha. Ya durante el verano de 1613, Góngora había sometido las *Soledades* al juicio de su amigo Pedro de Valencia (1555-1620), uno de los mejores eruditos españoles, y Valencia, al mismo tiempo que elogiaba bastantes bellezas de esas poesías, señaló, en una carta muy atenta, los defectos que en ellas observaba: *cacosyntheton*, *cacozelia,* uso demasiado frecuente de ciertos vocablos con significación especial, en suma, una oscuridad apropósito para despistar a los más eruditos. Tales reservas, formuladas por un crítico benévolo, hacían prever la batalla que iba a darse. Circuló manuscrita una carta bastante insolente enderezada a Góngora por Jáuregui, con el título de *Antidoto contra las Soledades*; en el prefacio de sus *Rimas* (1618), Jáuregui protestó contra esas poesías «que sólo contienen un adorno o vestidura de palabras, un paramento o fantasma sin alma ni cuerpo»; y torna a ello, con argumentación cortés y razonada, en su *Discurso poetico contra el hablar culto y obscuro* (1624). Es de notar que, a cada nuevo escrito, el tono del polemista se dulcifica perceptiblemente.

Los gongoristas encontraron un enemigo más temible que Jáuregui, al topar con Lope de Vega. Debió de resistírsele proceder contra Góngora, por quien sentía

profunda simpatía: «sea lo que fuere, yo le he de estimar y amar, tomando dél lo que entendiere con humildad, y admirando lo que no entendiere con veneracion.» ¿Habrá una brizna de socarronería en este cumplido? La veneración, en Lope, tenía límites: «a muchos ha lleuado la nouedad a este género de poesia, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo dia: porque con aquellas trasposiciones, quatro preceptos y seys vozes latinas o frasis emphaticas, se hallan leuantados a donde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden.» Así escribe, y luego añade un soneto burlesco a tan explícitas declaraciones. Góngora hizo poco caso de Jáuregui y de los demás; le bastaba pegarles de vez en cuando algún arañazo; pero contra Lope se desató, persiguiéndole con un rencor siempre vigilante. Hay algo de conmovedor en los esfuerzos que hizo el dictador para enternecer a su verdugo. Acentúa las atenciones y las lisonjas a Góngora: le dedica su *Amor secreto* (1623): le escribe una carta para desvanecer una equivocación debida a cierto Mendoza; da los primeros pasos para reconciliarse con él en reuniones literarias, y si Góngora no se muestra descaradamente grosero con Lope, éste refiere el suceso como un triunfo. No logró, con todo, captarse la benevolencia de su enemigo, que le miraba, no sin fundamento, como el obstáculo principal para el éxito del *culteranismo*. Prosiguió la guerra con singular ferocidad; Lope, descuidado, dejábase sorprender unas veces con motivo de su manía nobiliaria, y otras a causa de sus escandalosos amores. En *La Filomena* hay una lisonjera alusión a cierto poeta cuyo nombre no menciona Lope «por no causar disgusto». Consérvase aún el ejemplar de *La Filomena* que poseía Góngora, con esta apostilla marginal hológrafa:

«Si lo dices por tí, Lopillo, eres un idiota sin arte ni juicio».

Continuó la batalla, pero Góngora vivió bastante para darse cuenta de su victoria. En vano Antonio Liñan y Verdugo, admirable escritor y pintor de costumbres, intercaló una ingeniosa defensa de la «castidad» de la lengua en su *Gvia y Aviso de Forasteros...* (1620). El pleito estaba perdido. Jáuregui aceptó la nueva moda; Lope de Vega mismo cedió a veces al culteranismo: sabida es la anécdota de Camus, obispo de Belley, que se encontró en Madrid con Lope, y habiéndole preguntado acerca de lo que quería decir uno de sus sonetos, recibió del poeta la franca respuesta: «qu'il ne l'entendoit pas luy mesme». Tirso de Molina, Calderón, y todos los jóvenes dramaturgos, se tornaron *cultos*. En el prólogo de su edición (1630) de las poesías de fray Luis de León, Quevedo cita el aforismo de Epícteto: «*Scholasticum esse animal quod ab omnibus irridetur*», que traduce: «El *culto* es animal de quien todos se ríen». Pero a este animal le tocó reirse cuando vió a Quevedo entregado al conceptismo, afectación de no menos desastrosos efectos que la de Góngora. El dictamen adverso de Francisco Cascales en sus *Cartas philologicas* (1634) no pudo hacer regolfar la marea. En sus comentarios (1639) á los *Lusiadas,* Faria e Sousa proclamaba, lleno de enojo, que, comparado con Camoens, Góngora no era sino una mosca junto a un águila. También fué inútil: toda una escuela entusiasta se declaró en favor del maestro cordobés: José Pellicer de Salas y Tovar (1602-1679), en sus *Lecciones solemnes...* (1630), en cuya portada figura Góngora como «Píndaro andaluz»; Martín de Angulo y Pulgar, que, en sus *Epistolas satisfactorias* (1635), intentó refutar las críticas de Cascales; Cristóbal de Salazar Mardones en la *Ilvstracion y Defensa de la Fabvla*

de Piramo y Tisbe (1636), y García de Salcedo Coronel (m. 1651) en el comentario de su edición (1636-1644-1648) de Góngora, desplegaron una erudición, una paciencia y un ingenio poco comunes, para demostrar que habían entendido mal lo que el resto de los mortales renunciaba a comprender. Un atrasado eco del combate llegó del lejano Perú con el *Apologetico en favor de don Luis de Gongora...* (1694) de Juan de Espinosa Medrano (1632-1688), que ridiculizaba sin gran trabajo el sistema de Faria e Sousa. Pero mucho tiempo antes de esta fecha habían vencido los gongoristas: llegó una época en que, hasta en los colegios de jesuítas, los alumnos recitaban, en las fiestas literarias, las *Soledades* y el *Polifemo*. El éxito se convertía en triunfo.

Le fué menester un siglo a España para librarse del gongorismo, nombre que ha llegado a ser, en España misma, sinónimo de todo lo malo en literatura. La influencia de Góngora fué extraordinariamente perniciosa. Fácil es señalar sus defectos, y así y todo, no es posible evitar profesarle cierta simpatía por su empresa. Es de justicia pensar que su finalidad no fué sólo egoísta, y que aspiró seriamente a renovar, o más bien a ampliar, la lengua poética de su país. El propósito era excelente, y los esfuerzos no fueron inútiles. Si, de allí en adelante, algún escritor español tuvo el escrupuloso cuidado del artista, si pugnó por evitar la vulgaridad, debiólo, quizá sin saberlo, a Góngora. No olvidemos que, hasta en la época de las *Soledades*, Góngora volvió a emplear con frecuencia su manera antigua. Cascales decía que había dos Góngoras: uno, angel de luz; otro, angel de tinieblas. Aun a través de las tinieblas cruzaron magníficos relámpagos, y, en sus mismos extravíos, Góngora sigue siendo un grande, un supremo artista.

El más conocido de sus discípulos fué Juan de Tarsis,



segundo CONDE DE VILLAMEDIANA (1582?-1622). Jugador, fué alejado de la corte en 1608, sirvió en Italia, donde conoció a Marino, volvió a Madrid en 1617, fué desterrado por sus sátiras en 1621, pero tornó de nuevo en 1621 como camarero de la reina Isabel de Borbón, hija de Enrique IV. Abierta, descaradamente, manifestaba su admiración hacia la reina. El 15 de Mayo de 1622 se representaba *La gloria de Niquea,* comedia de Villamediana en la cual tenía un papel la reina: al principio del segundo acto, sobrevino un incendio en el teatro por haberse caído una vela, y Villamediana, cogiendo a la reina en sus brazos, la sacó de las llamas. Malas lenguas le acusaron de ser autor del incendio, y añadieron que el conde era amante de la reina. Se le avisó a Villamediana que su vida corría peligro, pero despreció la advertencia, que no dejaba de ser seria. El 21 de Agosto de 1622, al bajar de su coche, fué herido de una estocada: «*¡Jesús! ¡Esto es hecho!*»; exclamó, y cayó muerto. ¿Se cometió el asesinato por encargo de Felipe IV? Así se ha dicho.

Villamediana poseía algunas de las cualidades de Góngora, y en su *Fabula de Faeton,* como en su *Fabula de la Fenix,* procura ser todo lo *culto* que puede, mediante el hipérbaton y los juegos de palabras. Pero justo es decir que, cuando quiere, es sencillo y directo como el Góngora angel de luz. Góngora mismo no podía hacerlo mejor que Villamediana en los celebrados versos:

«¡Qué galán que entró Vergel
con cintillo de diamantes!
Diamantes que fueron antes
de amantes de su muger.»

En la sátira mordáz, en la concentrada malicia de la frase, en el venenoso sarcasmo, Villamediana no ha sido

superado nunca. Un Villamediana empolvado, perfumado y galán, es el que ha inspirado la linda *redondilla* de Voiture: *Pour vos beaux yeux.*

Su contemporáneo Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633), predicador de palacio, se distinguió por su gongorismo. Intentó hacer en prosa lo que Góngora había hecho en verso, y se llamó modestamente el Colón de un nuevo mundo literario. Contribuyó de un modo eficaz, merced a su posición, al éxito del gongorismo, y sus esfuerzos no se limitaron a la prosa: sus *Obras postumas divinas y humanas* (1644), son nueva demostración del mal gusto de un autor que sólo ejerció influencia funesta. El mal había de durar mucho, atacando a escritores jóvenes de verdadero talento como Agustin de Salazar y Torres (1642-1675), cuya *Cythara de Apolo* (1681) contiene poesías, como *Las estaciones del dia*, que muestran lo que hubiera podido llegar a ser en condiciones más favorables.

Algunos contados fieles resistieron a la tumultuosa avalancha. Juan de Arguijo (1564?-1623) continuó la la tradición de su compatriota Herrera e hizo bonitos versos, pero careció de influencia. Juan de Jauregui (1583-1641), en su versión (1607) de la *Aminta* del Tasso (tan elogiada por Cervantes), y también en sus *Rimas* (1618), escribe en tan puro estilo como podía esperarse del autor del *Antídoto;* con todo, en su *Orfeo* (1624) parece quebrantada su fe, y en la versión de la *Farsalia* (publicada en 1684, pero comenzada antes de 1614), se muestra excesivamente gongorino. ¿Era esto una conversion, o no quiso sino reproducir los defectos de Lucano, gongorino anticipado? Esteban Manuel de Villegas (1589-1669), natural de Matute, reveló temperamento poético en sus *Eroticas o Amatorias* (1618?). En la portada se leen estas palabras: *Sicut sol matutinus* y la



arrogante divisa: *Me surgente, quid istae?* Las imitaciones de Anacreonte y de Catulo son maravillas de precocidad si, como dice Villegas, las escribió a los catorce años de edad. Pero fué una de las grandes decepciones de la literatura castellana. Casado hacia 1626, se retiró a una provincia donde ejerció la profesión de legista; en 1659 fué acusado de haber dicho cosas frívolas en asuntos de fe, se le recogió un manuscrito de sus versos satíricos, y fué desterrado a Santa María de Ribarredonda. El pobre curial, lleno de amargura, y a quien su vanidad hacía pasar por loco, consagró sus últimos días a una traducción (1665) de Boecio.

FRANCISCO DE RIOJA (1583?-1659), canónigo de Sevilla, no publicó nada en vida; hasta 1797 no salió a luz el volumen de sus *Poesias inéditas*, aunque se habían impreso ya algunas que se le atribuían. La canción *A las ruinas de Itálica*, por la cual cobró gran fama, fué escrita en 1595 por RODRIGO CARO (1573-1647), el conocido arqueólogo; del propio modo, la *Epistola moral a Fabio* parece ser obra de Andrés Fernández de Andrada, hijo del autor de *El Arte de la Gineta*: por lo menos no es de Rioja, el cual, despojado de esas dos admirables composiciones, tiene menos importancia de lo que en un principio semejaba. Pero las encantadoras *silvas* a las flores le pertenecen seguramente, como también cierto número de sonetos de hermosa forma. Figura, con Francisco de Borja, príncipe de Esquilache (1581-1658), y el conde Bernardino de Rebolledo (1597-1676), entre las influencias más sanas de su tiempo, y su inspiración poética es de índole bastante más elevada que la de los otros.

El segoviano Alonso de Ledesma Buitrago (1562-1633), pasa generalmente por haber sido el que fundó la escuela del *conceptismo* con los retruécanos metafísicos

de sus *Conceptos espirituales y morales* (1600-1606-1612) y de sus *Juegos de Noche Buena..... con vnas Enigmas hechas para honesta recreacion* (1611), de los cuales pasamos a las ñoñeces de la *Chronica del Monstro imaginado* (1615) de Alonso de Bonilla. El conceptismo era otro mal como el culteranismo, pero menos contagioso: el primero jugaba con las ideas, el segundo con las palabras. Con jefes como Ledesma y Bonilla (si es que realmente fueron los iniciadores), la nueva manía corría peligro de no pasar más adelante, pero el conceptismo se apoderó de FRANCISCO GOMEZ DE QUEVEDO Y VILLEGAS (1580-1645), genio de notable versatilidad. Alumno de los más brillantes en Alcalá de Henares, hizo hablar mucho de él cuando vino a Madrid; fuera de España tenía fama de sabio; manejaba la espada tan bien como la pluma, y se dice que desarmó al célebre *diestro* Luis Pacheco de Narvaez, curiosa hazaña si se tiene en cuenta la defectuosa conformación del escritor. Es famosa su respuesta a Valerio Vicencio, en *Su Espada por Santiago* (1628): «Dice que soy cojo y ciego; si lo negase, mentiría de piés a cabeza, a pesar de mis ojos y de mi paso». Estaba siempre dispuesto a echar mano a la de Juanes. Habiendo herido a un hombre que insultó a cierta dama en la iglesia de San Martín, Quevedo huyó a Sicilia en 1611; poco después llegó a ser ministro de Hacienda en Nápoles, bajo el virreinato del duque de Osuna; tomó parte en la conspiración española contra la república de Venecia, y, disfrazado de mendigo, se libró de los espadachines que tenían orden de matarle. Envuelto en la caída de Osuna (1620), y desterrado a la Torre de Juan Abad, fué luego secretario del rey, puesto nominal y sin influencia. Desterrado nuevamente en 1630, a causa de oponerse a la proclamación de Santa Teresa como copatrona de España con Santiago, rehusó la em-



bajada de Génova que le ofrecía Olivares. No era hombre que vendía su silencio. Olivares se desquitó en Diciembre de 1639, cierto día en el cual encontró el rey, en su plato, unos versos en que se le excitaba a despedir a sus incapaces ministros. Sospechoso (quizá con razón) de ser su autor, Quevedo fué encarcelado durante cuatro años en el convento real de San Marcos de León. Al caer Olivares en 1643, salió del encierro, pero muy quebrantado de salud. No había perdido, sin embargo, su chispa de otros tiempos; su confesor le instaba a que dispusiera la música de sus funerales: «la música, dijo, páguela quien la oyere.»

Como prosista, Quevedo comenzó escribiendo una biografía de Santo Tomás de Villanueva (1620), y acabó con una biografía de San Pablo (1643-1644). Estos libros, lo mismo que las demás obras morales de su autor, han perdido hoy gran parte de su interés. Más importantes son sus escritos políticos, como la *Politica de Dios...* (1626), el *Memorial por el patronato de Santiago* (1628), y la *Primera Parte de la vida de Marco Bruto* (1644), obras de un hombre de Estado que a la vez era literato. Por desgracia este literato es conceptista, y ostenta allí todas las habilidades de su escuela: la pomposa paradoja, la forzada antítesis, el pensamiento constantemente rebuscado. Quevedo protestó del gongorismo, pero sustituyó una afectación por otra. El Quevedo natural y verdadero, hay que buscarlo en otra parte: en su *Historia de la vida del Buscon...* (1626), escrita quizá hacia 1608 y a menudo citada con el título de *El Gran Tacaño.* Ningún esfuerzo para crear caracteres, nada del tono moralizante de Mateo Alemán: lo que el libro contiene de interesante, procede de la invención de crueles burlas y de la pintura descarnada de las picardías de Pablos. El sarcasmo, la siniestra brutalidad, el arte y el

brío impudente del *Buscon,* hacen de este relato uno de los libros más despiadados, más ingeniosos y más groseros del mundo. No menos caracterizan el misantrópico humor de Quevedo los *Sueños* (1627). Son realmente cinco, aunque la mayor parte de las ediciones contienen siete u ocho; el autor manifiesta que el *Sueño de la muerte* es el último de la serie; la *Fortuna con seso,* obra póstuma, no se escribió antes de 1635; el *Discurso de todos los diablos, o Infierno emendado* (1628) no es un sueño, sino más bien continuación de la *Politica de Dios* (1626); la *Casa de locos de amor,* que no es de Quevedo, fué reclamada por Lorenzo van der Hammen, y se atribuye a Antonio Ortiz Melgarejo. El cinismo del autor da a su obra un sabor original: es un cuadro maravilloso, donde los poetas aparecen condenados a escuchar sus propios versos eternamente; donde los hombres de Estado se codean con ladrones; donde los médicos y los asesinos viven como hermanos, y donde los graciosos disponen de un infierno aparte, por temor de que sus chistes resfríen las eternas llamas. Los *Sueños* han llegado a nosotros en forma mutilada; pero su espíritu satírico quema como el fuego. Huellas de ese espíritu se hallarán en la *Wunderliche vnd warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald* (1642-1643) de Hans Michael Moscherosch (1601-1669), y quizá también en *Der abentheurliche Simplicissimus* (1669) de Johan Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1624?-1676), que sobresalió en la imitación de las novelas picarescas españolas.

Las poesías serias de Quevedo adolecen del conceptismo que perjudica a su ambiciosa prosa; es maestro en el género ligero, ingenioso, enérgico, un poco atrevido, pero siempre ameno. Como Fígaro, se apresuró a reir de todo, para no tener que llorar. Quevedo valía más

que sus obras, que valen mucho. Hubiera podido ser grande como poeta o filósofo, como crítico o novelista, como teólogo u hombre de Estado: quiso serlo todo a la vez, y en el pecado llevó la penitencia. Con todo, era el español más cabal de su tiempo, escritor brillante a quien su odio a lo vulgar hizo adoptar una lastimosa innovación. También se ocupó en lo dramático, escribiendo entremeses ligeros y entretenidos; *Como ha de ser el privado* y *Pedro Vazquez de Escamilla,* nos revelarán quizá un nuevo aspecto de este versátil genio.



Famoso dramaturgo fué el valenciano GUILLEN DE CASTRO Y BELLVIS (1569-1631), capitán de ginetes de la costa, y después gobernador de Scigliano, en el reino de Nápoles. Fúndase su fama en *Las Mocedades del Cid* y en *Las Hazañas del Cid,* piezas impresas en 1618 —y quizá antes—en la primera parte de sus *Comedias* (la segunda lleva fecha de 1625). *Las Mocedades del Cid* son una adaptación dramática de la tradición nacional, en el mejor estilo de Lope: sabido es lo que de ellas utilizó Corneille, adaptándolas a su vez. Corneille es un genio notablemente superior a Castro, de cuya obra se aprovecha con la mayor libertad, pero no todos sus cambios son mejoras: al limitar el tiempo de la acción, acentúa la dificultad de una situación espinosa. Castro procede mejor prolongando el tiempo, el cual dará lugar a que se apacigüe el dolor de la heroína y a que despierte su pasión. Reconocemos, sin embargo, que no escribió una obra maestra; pero contribuyó a engendrar otra, basada en su concepción original, de tal suerte que algunos de los más admirados pasajes de Corneille no son sino espléndidas traducciones. Se ha atribuído a Castro *El Prodigio de los Montes,* fuente de *El mágico prodigioso* de Calderón, pero el *Prodigio* no es quizá otra cosa que un segundo título de *La Bárbara del Cie-*

lo de Lope de Vega. El Sr. Stiefel ha sugerido que *La fuerza de la costumbre* de Castro puede ser la fuente de *Love's Care,* pieza atribuída a Fletcher. Es muy posible que la sugestión tenga fundamento.

Menos conocido hoy como autor dramático que como novelista, Luis Velez de Guevara (1579-1644) escribió cuatrocientas comedias, facilidad literaria que le convirtió en un pequeño rival de Lope. De las ochenta obras dramáticas suyas que nos quedan, *Mas pesa el rey que la sangre* muestra con extraordinaria energía la tradicional lealtad al monarca, sobre todo en las últimas escenas; y, en *Reinar después de morir*, Guevara deja oir una nota dramática harto rara en el teatro español. Hoy se le recuerda por *El Diablo cojuelo* (1641), donde se cuentan las observaciones hechas durante un viaje aéreo por cierto estudiante que saca al diablo cojuelo de su encierro en una redoma, y a quien, para recompensarle, permite el susodicho diablo echar una ojeada a la vida de los palacios y de los barrios bajos. Le Sage, en su *Diable boiteux*, mejoró grandemente la concepción primitiva; no obstante, el original está lleno de humorismo, y su estilo es pintoresco y brioso.

No hay para qué detenernos en dos epigones de Lope de Vega. Es uno de ellos Geronimo de Villayzan (1604-1633), que murió joven, dejando buenas esperanzas de futuros éxitos en *Sufrir mas por querer mas* y en *A gran daño, gran remedio;* el otro es Cristobal de Monroy y Silva (1612-1649), autor de una refundición de *Fuente Ovejuna* de Lope, y de *El ofensor de sí mismo*, comedia donde despliega agradable talento. A la misma escuela pertenece otro autor dramático: Juan Perez de Montalvan (1602-1638), hijo de aquel librero de Su Majestad, Alonso Pérez, que habiendo reimpreso, sin tener derecho a ello, el *Buscon* de Quevedo, fué

perseguido por el autor y condenado por los Tribunales. Más tarde, los altercados de Montalván con Quevedo fueron frecuentes. Montalvan publicó en 1632 el *Para Todos*, obra insustancial, de la que se burló Quevedo de un modo despiadado en *La Perinola* (1633), donde, después de mofarse de la ascendencia judía de su adversario, profetizó que Montalván (démosle el apellido que usaba) moriría fuera de juicio. La siniestra predicción se realizó. Pero antes Quevedo había sido groseramente ultrajado en *El Tribunal de la Iusta Vengança* (1635), libro publicado con el seudónimo de Arnaldo Franco-Furt. ¿Tuvo en él alguna parte Montalván? Es posible: faltan pruebas.

Montalván pasa por ser autor de un poema: *Orfeo en lengua castellana* (1624), escrito para competir con Jáuregui, y se pretende que este poema fué una improvisación de Lope, a fin de presentar a su favorito. Observemos ante todo que el favorito no tenía necesidad de ser presentado, porque se había dado a conocer en 1619 con su comedia *Morir y disimular:* notemos además que si *Orfeo* recuerda el estilo de Lope, no lo recuerda más que el *Endimion* (1627) de Marcelo Díaz Callecerrada, obra indudablemente original. Como quiera que sea, el *Orfeo* divulgó el nombre de Montalván y le valió una pensión de cierto admirador peruano. Échase de ver, leyendo el teatro (1635-1638) de este joven sacerdote, que poseyó el olfato de los recursos dramáticos, pero escribió demasiado apresuradamente, con más ambición que originalidad. Algunas de sus obras en prosa tuvieron gran éxito en su tiempo: por ejemplo, los *Sucessos y Prodigios de Amor, en Ocho novelas exemplares* (1624). Todo esto es letra muerta, y sólo sobreviven, de sus obras dramáticas, *Los amantes de Teruel*, cuya lectura todavía interesa.

Esos amantes de Teruel fueron también sacados a

escena por un hombre de genio cuyo seudónimo—Tirso de Molina (1571?-1648)—ha llegado a oscurecer por completo su verdadero nombre de Gabriel Téllez. Nació en Madrid, y se dice que estudió en Alcalá de Henares; profesó en la orden de la Merced el 21 de Enero de 1601; se habla de él como autor dramático en 1610; en 1615 fué de misionero á Santo Domingo, donde llegó a ser definidor general, título que llevaba en Guadalajara, donde le hallamos en 1618. Establecido en Madrid, dedicó a Lope, en 1620, *La villana de Vallecas,* y, al siguiente año, Lope le dedicó, no muy calurosamente por cierto, *Lo fingido verdadero;* pero no eran nada cordiales las relaciones entre estos dos grandes hombres. En 1622, Tirso concurrió a las fiestas en honor de San Isidro, pero no obtuvo en ellas ni siquiera un accésit; en 1626 fué nombrado superior del convento de Trujillo, cargo que sólo ocupó durante algunos meses; en la primavera de 1632 llegó a ser cronista de su orden, y luego definidor de la provincia de Castilla; en 1645 se le eligió superior del convento de Soria, donde murió el 12 de Marzo de 1648. Su teatro se publicó de un modo confuso: la primera parte en 1627, la segunda en 1635, la tercera en 1634, la cuarta en 1635, y la quinta en 1636. No llegó a ver la luz un sexto volumen prometido por el autor; la quinta parte sólo contiene once piezas; ocho de la segunda parecen no pertenecerle, o, por lo menos, no ser exclusivamente suyas. Su popularidad declinaba ya en 1635, y acabó de escribir para el teatro hacia 1638. Sólo conservamos ochenta y seis obras dramáticas, de más de cuatrocientas que se le atribuyen.

No tenemos para qué ocuparnos de la inédita historia de su orden, de la genealogía de la casa del conde de Sástago (1640), ni de la *Vida de la Santa Madre D.ª María de Cerbellon,* recientemente publicada. El primer

volumen impreso de Tirso tiene por título *Cigarrales de Toledo* (1624), denominación local aplicada a ciertas heredades, no lejos de la ciudad, con fuentes, árboles frutales y una pequeña casa de verano. El libro es una colección de cuentos y versos referidos durante los cinco días de festejos siguientes a una boda. Tirso promete cuentos y poesías para veinte días, pero se detuvo en el quinto, anunciando una continuación que no llegó a salir a luz. Es evidente allí la influencia italiana, y se ha indicado la relación entre *Los tres maridos burlados* y un cuento en verso del *Mambriano* del Ciego de Ferrara (Francisco Bello), pero el verdadero interés del tomo estriba en las tres piezas que contiene: *Como han de ser amigos, El celoso prudente* y sobre todo *El vergonzoso en Palacio*. Una segunda colección, titulada *Deleitar aprovechando* (1635), contiene tres narraciones devotas de escaso mérito y varios autos, uno de los cuales, *El Colmenero divino*, es el mejor ensayo de Tirso en ese género. De mucha mayor elevación es otro drama que ha de clasificarse como religioso: *El Condenado por desconfiado*, donde se desenvuelve con terrible energía el antiguo conflicto entre la predestinación y el libre arbitrio: sin embargo, la obra que ha dado a Tirso universal fama es *El Burlador de Sevilla y Combidado de piedra,* que salió a luz por vez primera (1630) en una colección de «Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores». Allí lleva la comedia el nombre de Tirso de Molina, pero es curioso que no figure en las ediciones autorizadas, y excelentes críticos, como el Sr. Farinelli, se han preguntado si realmente es Tirso su autor. El descubrimiento, en 1878, de una nueva versión que lleva el nombre de Calderón, ha podido dar lugar a dudas, reforzadas por la penetrante argumentación del Sr. Farinelli. Pero hasta el presente se ha considerado a Tirso como

creador del tipo de don Juan, a quien Mozart, el más ateniense de los músicos, ha hecho popular en el mundo entero. Los eruditos nos indican varias reencarnaciones del tipo, desde Dorimond, Villiers y Molière, hasta Byron, Zorrilla y Flaubert, pero ninguna ha logrado igualar el noble brío del original. Crear un tipo universal, sobrevivir a todos sus competidores, expresar con palabras lo que Mozart ha realizado con notas, es tomar puesto entre los grandes creadores de todas las épocas.

Tirso de Molina, que sobresalió en las piezas trágicas y sombrías o en el drama histórico *(La Prudencia en la Muger*, por ejemplo), era también maestro en la comedia ligera. Lo demostró en *El Vergonzoso en Palacio*, donde el tímido cortesano, Mireno, está pintado con delicadeza; en *Don Gil de las calzas verdes*, donde la actitud de Juana respecto de Elvira y Don Gil es un modelo de alegre ingeniosidad; en el trío cómico de *La Villana de Vallecas*, y en la descripción de la melosa hipocresía que constituye el encanto de *Marta la piadosa*. Tirso carece de gazmoñería; tiene, por el contrario, imaginación, sentido de la realidad, ciencia del efecto dramático. Crea caracteres, y sus mujeres, menos nobles quizá que las de Lope, son más reales en su seductor abandono. Rinde culto a veces al gongorismo, pero en contadas ocasiones. Desatendido durante largo tiempo, ha tenido, como Lope, un renacimiento, y su fama, como la de Lope, no cesa de aumentar. Sabido es que Montfleury utilizó *El Amor médico* de Tirso para *La Dame médecin*, y que Scarron tomó también algunas escenas de aquella obra para su *Jodelet duelliste;* lo más chocante es que, viviendo Tirso, fué adaptado al teatro de Londres, porque, según el Sr. Stiefel, la *Opportunity* (1634) de Shirley está fundada en *El castigo del penseque*

(1613). Y, en España, antes y después de Calderón, buen número de autores dramáticos se aprovecharon libremente de las riquezas de Tirso de Molina.

No haremos sino mencionar entre los autores dramáticos al sevillano Diego Ximénez de Enciso (1585-1633), cuya comedia *El principe Don Carlos* sugirió algunos rasgos de *La vida es sueño* de Calderón; a Felipe Godínez (1588-1637 ?), sacerdote de ascendencia y aficiones judías, víctima de la Inquisición, y autor de *Aun de noche alumbra el sol;* al cortesano Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), cuya comedia *El marido hace muger, y el trato muda costumbre,* fué utilizada por Molière en *L'École des Maris*, y cuyos *Empeños del mentir* aparecen aprovechados por Le Sage en el *Gil Blas;* a Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?) que corrió algunas aventuras en América, atrevido continuador (según se dice) del *Coloquio de los perros* de Cervantes, poeta cuya *Hispalica* espera todavía editor, autor dramático a quien se ha atribuído *El Diablo predicador*, comedia famosa fundada en una pieza inédita de Lope: *Fray Diablo;* y al toledano Luis Quiñones de Benavente (1589?-1651), cuyo tomo de *Jocoseria* (1645) contiene entremeses, como *El Borracho* y *El Guardainfante,* que don Ramón de la Cruz no pudo superar. ¿Leyó Beaumarchais *El Borracho* antes de escribir *Le Barbier de Séville?* Ha habido quien se ha inclinado a creerlo.

De carácter más serio fué Antonio Mira de Amescua (1578?-1644), el cual no brillaba menos en los autos sacramentales que en las comedias. Maestro en dicción copiosa y enérgica, poseyó en alto grado el don de la fantasía creadora. Sin su comedia devota *El Esclavo del demonio*, no tendríamos quizá *La Devocion de la Cruz* de Calderón, y no existiría seguramente *Caer para levantar* de Moreto. ¿Deben algo Corneille y Calderón a

La Rueda de la fortuna de nuestro autor? No es seguro; pero el hecho de que el *Don Bernardo de la Cabrera* y el *Bélisaire* de Rotrou procedan, el uno de *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, y el otro de *El exemplo mayor de la desdicha, y capitan Belisario,* es doble prueba de la popularidad de que disfrutó Mira de Amescua en el extranjero.

Encuéntrase talento muy original en el mejicano corcovado JUAN RUIZ DE ALARCON (1581?-1639), que estudió Cánones en la Universidad de Méjico, se graduó de bachiller en Salamanca el año 1600, volvió a América en 1609, y tornó a España en 1611. Su primera comedia: *El semejante de si mismo*, basada en el *Curioso impertinente* de Cervantes, le dió a conocer y engendró también envidias y odios, aunque no fuese grande su éxito. CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA (1571?-1645?), autor de *La Constante Amarilis* (1609), de la enciclopédica *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615) y del poema épico *España defendida* (1612), buen escritor, pero de condición atrabiliaria y maldiciente, en su curioso libro *El Passagero* (1617), llama a Ruíz de Alarcón: «el gimio en figura de hombre, el corcovado imprudente, el contrahecho ridículo». Lope de Vega y otros autores dramáticos, siguieron este ejemplo de buen gusto. El jorobado distaba mucho, en verdad, de ser guapo, pero como era malicioso, se vengó en *Los pechos privilegiados*, dando una respuesta terrible e inolvidable. Por lo demás, estas hablillas no le perjudicaron en su carrera; en 1626 fué nombrado individuo del Consejo de Indias: en 1628 y 1634 se publicaron colecciones de sus comedias.

Comparado con sus rivales, Ruíz de Alarcón es casi estéril, porque no llega a treinta el número de sus comedias, aun contando entre ellas las piezas dudosas que se

le atribuyen. Pero, en compensación, ningún autor dramático español de aquel tiempo se lee hoy con más gusto; ninguno hubo cuyas obras sean de una perfección tan constante. Algunos de sus contemporáneos le superan en otros conceptos: Lope, por la invención, Tirso por la energía, Calderón por el encanto. La personalidad tan marcada del genio de Ruíz Alarcón—la *extrañeza* de que habla Montalván—da lugar a que casi se le aprecie mejor en el extranjero que en España. Corneille fundó la tragedia francesa en *Las Mocedades del Cid* de Castro: la comedia francesa, fundóla en *La Verdad sospechosa* de Ruíz de Alarcón, que adaptó con el título de *Le Menteur.* Mientras que, en *Las paredes oyen* y en *El examen de maridos*, Ruíz de Alarcón renueva el triunfo de *La verdad sospechosa*, ofrece admirables modelos de piezas más nacionales en *El Tejedor de Segovia* y en *Ganar amigos*, de las cuales hay leves recuerdos en el *Hernani* de Víctor Hugo. Distínguese especialmente por su facultad de crear caracteres y por sus elevados propósitos morales; su diálogo, lleno de ingenio y de chispa, representa el triunfo del buen estilo castellano. Esa nota personal y este raro equilibrio, le colocan apenas por bajo y algo aparte de los dos o tres más eminentes autores dramáticos españoles.

Si en el talento de Ruíz de Alarcón hay un elemento exótico, el *españolismo* es la nota saliente del genio de PEDRO CALDERON DE LA BARCA (1600-1681); sin embargo, tenía abolengo flamenco por parte de su madre, que decía descender de los Mon, en Hainaut. Educado en el colegio de jesuítas de Madrid, pasó a Salamanca, donde estudió Teología para desempeñar una capellanía de que era propietaria su familia. Renunciando a su proyecto, vino a Madrid, obtuvo un tercer premio en el con-

curso literario celebrado en 1622 en honor de San Isidro, y fué públicamente elogiado por Lope de Vega, que le alabó porque en sus tiernos años mereció laureles que el tiempo suele producir con las canas. No tardó en probar sus fuerzas en el teatro. Tenemos noticias de sus ensayos desde 1629. Su hermano Diego fué alevosamente herido por el comediante Pedro de Villegas (m. después de 1638), que tomó iglesia en el convento de monjas trinitarias; Calderón y sus amigos invadieron el claustro para detener al culpable, y fueron acusados de haber maltratado a las monjas. Hortensio de Paravicino, predicador gongorino, tronaba contra los sacrílegos; Calderón contestó en *El Príncipe constante* mofándose del «sermón de Berbería» y del «emponomio Horténsico», y siendo luego encarcelado. En 1640 tuvo otro altercado con un comediante durante ciertos ensayos, y no salió bien librado. En 1636 arrebató a la corte con *Los tres mayores prodigios*, entremés de los más medianos, y en 1637 fué hecho caballero de Santiago. Peleó contra los catalanes en 1640, fué enviado a Madrid en 1641, y se retiró del servicio militar en 1642; en 1645 se le concedió una pensión mensual de treinta coronas de oro, cuyo pago se retrasó más de una vez. Su amante, madre de su hijo Pedro José, murió en 1648, y en esta época cayó Calderón gravemente enfermo. Acogióse a la religión, se ordenó en 1651, y, no recibiendo un nombramiento que esperaba para Toledo, declaró que no escribiría más obras teatrales. Se le apaciguó en 1658 nombrándole capellán de los Reyes Nuevos de Toledo; en 1663 llegó a ser capellán honorario de Felipe IV, y, durante este mismo año, entró en la congregación de San Pedro, que le eligió su capellán mayor en 1666. Continuó escribiendo para el teatro de Palacio durante el reinado de Felipe IV y el de su mísero sucesor. No más de un

año antes de su muerte, celebró todavía en su *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* (3 de Marzo de 1680) el matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans. Murió dejando sin acabar un auto, el día de Pentecostés (25 de Mayo de 1681). En 1636 y 1637 habían salido a luz dos volúmenes de su teatro, gracias a la diligencia de su hermano José, y sin duda con asentimiento del autor; sin parecerlo, aprobó también la publicación de una tercera parte (1664) por su amigo íntimo Sebastián Ventura de Vergara Salcedo; el prólogo que escribió para la cuarta parte (1672 ?), da a entender que la aprobaba igualmente. Por el contrario, desaprobó terminantemente la quinta (1677). Él mismo publicó los doce *Autos sacramentales, alegoricos y historiales* (1677). Era quizá la única parte de su teatro que le interesaba en realidad; pero, felizmente, en 1680 hubo de escribir una lista de sus piezas profanas para el séptimo duque de Veragua (1651-1710), y con arreglo a este documento publicó Juan de Vera Tassis y Villarroel (m. después de 1701), la edición póstuma (1682-1683-1684-1691). En total, poseemos unas ciento veinte comedias de Calderón, ochenta autos, y unos veinte entremeses, jácaras y otras obrillas de inferior categoría.

Feliz durante su vida, Calderón lo fué también después de muerto. Desde el fallecimiento de Lope de Vega hasta fines del siglo XVII, Calderón fué el rey del teatro español, y su boga duró bastante más que la de Lope. Sus obras se representaban todavía en el siglo XVIII, y, aunque sufriese un temporal eclipse, ganó más que ningún otro con el movimiento romántico del siglo XIX. Shelley tuvo a la vista los dramas de Calderón, los leyó con «asombro y delicia incomparables», y estuvo tentado, según dice, «de echar sobre sus perfectas formas el velo gris de mis palabras». El velo gris del gran poeta

panteísta, aumenta quizá la belleza de esos versos que embriagaban a otros cerebros más serenos que el de Shelley. Goethe se enternecía hasta derramar lágrimas con las obras calderonianas, y aunque llegó a comprender al cabo cuán imprudente era esta idolatría de Calderón, no dejó de admirar nunca al único poeta español que verdaderamente conocía. Hombres como Schack y Schmidt se consagraron a exaltar a Calderón, y se convirtió en dogma una opinión particular. Parte de esta admiración era puramente afectada: tal ocurría con Verlaine, que pensaba traducir a Góngora, que ponía a Calderón por encima de Shakespeare, y que murió sin haber leído a Góngora ni a Calderón, «s'étant arrêté juste aux éléments de la grammaire espagnole», dice jocosamente su biógrafo. Pero, en conjunto, la admiración calderoniana era sincera, justificada, y, sobre todo, explicable. Las ediciones de Lope de Vega y de Tirso de Molina eran inaccesibles: había en todas partes ediciones de Calderón, y no era posible adivinar que éste, por grande que sea, no posee la lozanía y variedad de Lope, ni el poder creador y la amplitud de concepción de Tirso. Es en verdad demasiado brillante para que se le clasifique como simple discípulo de Lope, porque sube a alturas metafísicas a las que Lope no asciende jamás; sin embargo, como autor dramático, no hizo sino cultivar el campo que Lope había sembrado.

No intentó hacer innovaciones, y en esto dió prueba de buen criterio. Escribió una *Apologia de la Comedia* que se ha perdido, pero no parece haber profesado teorías personales sobre el arte dramático. Trabajó según la práctica de Lope, tomando de él sus ideas, sus personajes, su construcción. En momentos de pereza, no vaciló en insertar en sus piezas escenas enteras tomadas de sus predecesores: el segundo acto de *Los Cabe-*

llos de Absalon está casi literalmente copiado del tercero de *La venganza de Tamar* de Tirso. Por lo demás, es sabido que Calderón se aprovechó ampliamente de Tirso en *A secreto agravio secreta venganza,* en *El encanto sin encanto,* en *El secreto a voces,* quizá también, como ha sugerido el Sr. Stiefel, en *La dama duende,* y en *Casa con dos puertas mala es de guardar.* También es sabido que Calderón contrajo deudas serias respecto de Mira de Amescua y respecto de Lope. Esto indica cierta pobreza de inventiva, pero lo más grave es que Calderón no consiguió crear muchos caracteres. Hay espléndidas excepciones, como en *El Alcalde de Zalamea:* lo que no era sino un bosquejo de Lope, se ha transformado en un drama conmovedor, lleno de pasión y de energía. No hay duda en ello, pero la concepción de los caracteres es de Lope. Gœthe descubrió el flaco cuando observó que los personajes de Calderón se parecen como los soldados de plomo fundidos en el mismo molde: sin duda las palabras van más allá del pensamiento de Gœthe, pero en el fondo es justa la crítica. Lope y Tirso, ya lo hemos dicho, son superiores a Calderón en cuanto a soltura y a verdad, pero ninguno le iguala en habilidad técnica ni en soberbios trozos líricos como el monólogo de Justina en *El Magico prodigioso.*

Semejantes pasajes producen quizá más impresión en la lectura que en la escena, y Calderón cuida de dar a sus obras un interés más popular. Lo encuentra en estos tres sentimientos: la lealtad personal al monarca, la devoción absoluta a la Iglesia, y el punto de honra. Poeta esencialmente cortesano, Calderón se trueca en portavoz de la nación entera cuando deifica al rey en *El príncipe constante,* en *La banda y la flor,* en *Guárdate del agua mansa,* y en otras piezas. Se ha hablado de las «adulaciones de Calderón a los magnates»: no a los

«magnates» en general, sino únicamente al rey. La nobleza ocupaba altos puestos oficiales y ejercía personalmente cierta influencia, pero representaba mucho menos de lo que un extranjero puede imaginarse, en un país donde la mitad de la población era noble. Todo el respeto se concentraba en la persona del ungido del Señor, y se había transformado en una especie de pasión comparable con las exageraciones de las novelas de caballerías. Una iglesia que había inspirado la lucha de siete siglos contra los musulmanes, y que había rechazado al otro lado de los Pirineos la ola invasora de la Reforma, necesariamente había de ser considerada como la única autoridad moral. Por último, el punto de honra es una degeneración del ideal caballeresco, la razón de la vida, aceptada universalmente por la sociedad contemporánea. He ahí el gran valor del teatro de Calderón. Personifica todas las ideas de su tiempo, hermoseándolas con su rica fantasía, con su imaginación novelesca, con su tesoro de melodía verbal. No supongamos que fuese Calderón quien introdujera esa conducta respecto del monarca; existía antes que él; él la presentó de un modo más enfático, y sus sucesores todavía la acentuaron. Lo mismo ocurre con el punto de honra, la venganza ejercida por maridos, padres o hermanos, cuando las mujeres se habían visto en situaciones comprometidas. También Lope de Vega escribió un *Medico de su honra,* que fué completamente oscurecido por *El medico de su honra* de Calderón. Pero aquí, como en *A secreto agravio secreta venganza,* Calderón se contenta con extremar el convencionalismo. Era de índole suave y humana, y no aprobaba esas feroces venganzas, llegando hasta censurarlas en *No siempre lo peor es cierto* y en *El pintor de su deshonra.* ¿Cómo iba a comunicar a sus creaciones dramáticas una emoción que era incapaz

de sentir? Y no lo hace. Sus héroes nada tienen de los sublimes celos de Otelo: matan a sus víctimas a sangre fría, como si realizasen una acción exigida por el amor propio de hombres de mundo colocados en situación ridícula, y esto nos deja fríos.

Exceptuando piezas como *Amar despues de la muerte* y *El mayor monstruo los zelos,* Calderón no escribe grandes tragedias, sino más bien hermosas escenas con rasgos trágicos, magníficos temas literarios. Por el contrario, obtiene éxito invariablemente en las comedias de capa y espada o de costumbres contemporáneas. Es también esto un convencionalismo, si se quiere, pero un convencionalismo al cual se adapta naturalmente el genio de Calderón. ¡Cuánto ingenio, cuánta destreza técnica en sus maravillosas combinaciones de la trama, cuántas brillantes escenas en que hermosas damas y galantes caballeros desfilan sin cesar, siempre los mismos, pero siempre diferentes! Algo de pesadez en los graciosos, un poco forzados los chistes cuando se trata de personajes cómicos; se ve que Calderón es cortesano, y que no podía interesarse por gente de baja estofa. Reconoce de buen grado sus defectos, esos defectos que tanto se han admirado. En *No ay burlas con el amor* se mofa de su propia ingeniosidad; en *Qual es mayor perfeccion* pone en ridículo sus arranques gongorinos: admite sin dificultad que se trata de un artificio escénico y verbal. Pero ¡qué artista tan seductor! ¡qué cuadros tan vivos y variados, tan pintorescos e interesantes de la vida contemporánea en ciertas esferas! Los caracteres son más bien tipos que personajes, es verdad; pero en eso mismo es en lo que estriba el mérito de la obra de Calderón. No pinta siempre la naturaleza universal; pinta las costumbres de una sociedad en cierta fase de su desenvolvimiento—sociedad indolente, alegre, egoísta, perezosa,

galante, en plena decadencia—y lo hace con brillantez y colorido insuperables.

Ni siquiera representa esto el punto culminante de su genio. En los autos sacramentales es donde Calderón se muestra absolutamente sin igual. ¿Qué es un auto sacramental? Es una exposición dramática (en un acto) del misterio de la santa Eucaristía, que solía representarse al aire libre, el día del Corpus. Diríase que este género de drama fué creado para la mayor gloria de Calderón. Los defectos de su teatro profano se truecan en virtudes en los autos, donde las abstracciones se expresan con la más noble poesía, donde lo del más allá es transportado a la tierra, y donde una milagrosa ingeniosidad embellece las sutilezas doctrinales. Afirmar que Calderón es sublime en los autos—sobre todo en *El divino Orfeo*—parece implicar cierto demérito en sus dramas profanos. La monotonía de sus obras sacramentales podría estimarse defecto inherente al género, si no fuese ésa la nota característica del conjunto de su teatro. Si hay monotonía en los autos, está compensada por los arranques de poesía sublime, por la sutil potencia de la alegoría, por los acentos emocionantes de una fé que es al mismo tiempo concreta y mística. Esta hazaña, de inmensa dificultad, la repitió Calderón más de setenta veces. Los autos siguieron viviendo hasta 1765, pero su más alta inspiración desapareció con Calderón, que casi puede ser considerado literalmente como su creador.

Lope de Vega encarna el genio de la nación; Calderón expresa el de una época; es español hasta la médula de los huesos, pero español del siglo XVII, cortesano refractario a los contrastes picarescos que dan tanta variedad al teatro de Lope y de Tirso de Molina. Su teatro es, en cierta manera, la apoteosis de su siglo. Quizá lo hubiera hecho mejor sin la protección de la corte: si

para el hombre fué una fortuna llegar a ser favorito de Felipe IV, para el artista fué un desastre verse obligado a componer esas *comedias palaciegas* en las que el autor dramático escribía teniendo en cuenta la ejecución escénica. Con todo, Calderón es el poeta español más grande que ha recurrido a la forma dramática. Decía Fitz Gerald que el discurso de Isabel en *El Alcalde de Zalamea*, es «digno de la Antígona griega». Si Calderón se hubiera mantenido constantemente a esta altura, figuraría entre los más grandes maestros de todos los tiempos y de todos los pueblos; su raza, su fé, su especial medio, le impidieron llegar a ser un dramaturgo universal, pero se cuenta entre los primeros dramaturgos nacionales.

Así y todo, no fué tan nacional que no procurasen aprovecharse de él los extranjeros. D'Ouville, por ejemplo, adaptó el asunto de *La dama duende* en *L'Inconnu* o *L'Esprit follet,* que reaparece en *La Dame invisible* de Thomas Corneille y de Hauteroche, como también en *The Parson's Wedding* de Killigrew; el *Evening's Love* de Dryden está tomado de Calderón, a través de la versión de *El Astrologo fingido,* hecha por Thomas Corneille, que no se limitó a esas imitaciones. Así ocurre que *El alcaide de si mismo* se convierte en *Le Geôlier de soi-même,* que *Hombre pobre todo es trazas* se transforma en *Le Galant doublé* (del cual sacó Colley Cibber *The Double Gallant)*, que *Amar despues de la muerte* es utilizada en *Les illustres Ennemis,* y que *Les Engagements du hasard* son combinación de *Los empeños de un acaso* y de *Casa con dos puertas mala es de guardar.* Así también Quinault sacó *Le Fantôme amoureux* (fuente de una mediana pieza de Lower) de *El galan fantasma,* y *L'Amant indiscret* de *El escondido y la tapada.* En *Le gardien de soi-même* y en *La fausse Apparence,* Scarron utilizó *El*

Alcaide de si mismo y *No siempre lo peor es cierto,* y, colaborando con Tristan, tomó de *Lances de amor y fortuna* su comedia *Les coups de l'amour,* que Quinault tuvo el descaro de publicar con su propio nombre. No entraremos en el debate relativo a esta cuestión: ¿Corneille, en el *Héraclius,* tomó algo de Calderón, o Calderón, en su comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira,* tomó algo de Corneille, o las dos obras proceden de *La Rueda de la Fortuna* (1604) de Mira de Amescua? Preténdese que Corneille halló ciertos pensamientos de su *Théodore* en *Los dos amantes del cielo,* y, en cuanto a Molière, pueden establecerse analogías entre la Armanda de *L'Étourdi* y la Beatriz de *No ay burlas con el amor*. El *Dom César Ursin* de Le Sage no es más que una adaptación de *Peor está que estaba,* pieza arreglada en inglés por el conde de Bristol (1612-1677), que utilizó también *Mejor está que estaba*, y además *No siempre lo peor es cierto,* en *Elvira,* única de sus tres comedias que ha llegado a nosotros. Observemos, finalmente, que *The Gentleman Dancing Master* de Wycherley es una adaptación de *El maestro de danzar*. Las imitaciones de Calderón tuvieron éxito aun en los casos en que se limitaba él a seguir a sus predecesores. Así, su *Secreto a vozes* procede de *Amar por arte mayor* de Tirso, y sus *Gustos y disgustos son no mas que imaginacion* le fueron sugeridos por la *Comedia de la Reina Maria* de Lope; con ayuda de las refundiciones de Calderón, compuso Gozzi *Il publico secreto* y *Le due notti affamose, ossia gl'ingumi dell'imaginazione*. La *Isabella eller tre Aftener ved Hoffet* (1829) de Heiberg, contiene una escena tomada del *Secreto a vozes,* aunque la trama está calcada sobre *El perro del hortelano* de Lope. Estas dos piezas españolas son también la base de *The Humours of the Court,* deliciosa obra del laureado poeta contem-

poráneo, el Sr. Robert Bridges, que ha indicado lealmente las ligeras semejanzas entre *The Christian Captives* y *El principe constante,* drama que ha utilizado asímismo (a la vez que otra comedia de Calderón: *El Monstruo de los Jardines)* en *Achilles in Scyros*. Pero ¿a qué amontonar pruebas de una popularidad tan manifiesta y tan prolongada que no puede ponerse en duda? Notemos sólo, para acabar, que no hay posibilidad de utilizar sino los enredos de las obras calderonianas; tiene el poeta un acento personal, una manera de componer, que no pueden desnacionalizarse. Sin duda se le ha alabado con exceso: pero librémonos de rebajarle por espíritu de reacción. Es siempre un sublime poeta católico, en el grado en que la poesía y el catolicismo fueron comprendidos por los españoles del siglo XVII, un arrebatador artista de intenso sabor local, que desarrolla su genio según formas exclusivamente nacionales.

Calderón sobrevivió bastante a su joven contemporáneo FRANCISCO DE ROXAS ZORRILLA (1607-1648) cuyo teatro se imprimió en 1640 y en 1645: la muerte le impidió publicar la tercera parte que había prometido. Se le conoce especialmente por su *Del rey abajo, ninguno,* que no salió a luz hasta 1650 y que ha sido reimpreso frecuentemente con los títulos de *El labrador mas honrado,* de *Garcia del Castañar* ó de *El conde de Orgaz.* Aunque hay en él reminiscencias de Lope, de Tirso y de Vélez de Guevara, este conmovedor drama revela un talento lleno de energía original. Su asunto es de los más sencillos. El noble labrador García del Castañar, creyendo que es el rey quien codicia a su mujer, resuelve matarla, aunque sea inocente; luego, sabiendo que el culpable es un cortesano llamado Mendo, le da la muerte en la antecámara real, declarando que no ha de permitir

le agravie impunemente *del rey abajo, ninguno.* Roxas Zorrilla ha escrito quizá mejores comedias, y compuso ciertamente otras peores. Su gusto es muy caprichoso, y su estilo está viciado en ocasiones por el gongorismo, por ejemplo en *Los encantos de Medea* y en *Los trabajos de Tobías,* pero se trata de concesiones hechas a una moda de la cual se burló en otros lugares. Su diálogo, lleno de naturalidad y de ingenio, está bien representado por *Lo que son mugeres* y por *Entre bobos anda el juego,* pieza que sirvió a Thomas Corneille para *Don Bertrand de Cigarral* y a Scarron para *Dom Japhet d'Arménie. Les Illustres Ennemis* de Thomas Corneille, *Les Généreux Ennemis* de Boisrobert y *L'Écolier de Salamanque* de Scarron, proceden todos de *Obligados y ofendidos;* además, Scarron escribió *Jodelet ou le Maistre Valet* con arreglo a *Donde ay agravios no ay zelos,* y utilizó en *Jodelet duelliste* dos comedias de Roxas Zorrilla: *La traycion busca el castigo* y *No ay amigo para amigo* (para no hablar de *No ay peor sordo* de Tirso, que fué aprovechado también en la obra francesa); por último, el *Venceslas* de Rotrou debe mucho a *No ay ser padre siendo rey* de Roxas Zorrilla, para quien todas estas imitaciones son otros tantos lisonjeros homenajes.

Agustín Moreto y Cavana (1618-1669), dotado de fino gusto, era un ingenio perezoso que refundió las obras ajenas de un modo magistral. Había recibido ya órdenes menores en 1642; en 1654 salió a luz un tomo de sus comedias: entre esta fecha y el año 1657, Moreto se hizo sacerdote, llegando a ser capellán del cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval (1589-1665), y fijando su residencia en el hospital de Toledo: con todo, según se cree, siguió escribiendo para el teatro, pues dejó sin acabar *Sancta Rosa del Peru,* comedia terminada por Pedro Francisco de Lanini (m. después de 1713). No podemos

hacer otra cosa que indicar sumariamente algunas de las fuentes de Moreto. De *El Esclavo del demonio* de Mira de Amescua, Moreto, en colaboración con Matos Fragoso y Cancer, sacó *Caer para levantar.* Escribió *La ocasion hace el ladron* y *El Parecido,* bajo la influencia de *La villana de Vallecas* y de *El castigo del penseque* de Tirso; compuso *El Principe prodigioso,* siguiendo *El capitan prodigioso y Principe de Transilvania* de Vélez de Guevara; dió a la escena *Hasta el fin nadie es dichoso* y *El Bruto de Babilonia,* teniendo en cuenta *Los hermanos enemigos* y *Las maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro. Pero él recurre especialmente a Lope de Vega; saca *La Adultera penitente* de *El prodigio de Etiopia, El Principe perseguido* de *El Gran Duque de Moscovia, Como se vengan los nobles* de *El testimonio vengado, El Eneas de Dios y Caballero del Sacramento* de *El Caballero del Sacramento, El valiente justiciero* de *El rey don Pedro en Madrid o El Infanzon de Illescas* (atribuída antes a Tirso) y *De fuera vendrá quien de casa nos echará* de *De quando acá nos vino*... A veces se trata de combinaciones hechas con singular destreza. En *El Desden con el desden,* la más célebre de las obras de Moreto, se han hallado imitaciones de diferentes piezas de Lope: *La vengadora de las mugeres, La hermosa fea, De Cosario a Cosario* y quizá — el hecho es discutido — de *Los milagros del desprecio.* De tan heterogéneos elementos ha resultado un conjunto de exquisito gusto: la intriga está desarrollada con suma delicadeza, el diálogo es de chispeante ingenio, los personajes se hallan deliciosamente caracterizados. Semejante éxito no se debe al azar; Molière mismo fracasó, al querer, en *La Princesse d'Elide,* renovar la proeza de Moreto, así como fracasó Gozzi en *La principessa filosofa.* También en *El lindo don Diego,* sugerido por *El Narciso en su*

opinion de Castro, fijó Moreto el tipo del fátuo presumido e irresistible, y el desenlace figura entre las obras maestras de la alta comedia. No nos detendremos en la comedia devota de Moreto; en su primera manera, que es la buena, es reputado maestro. De su pieza *Lo que puede la aprehension,* procede *Le charme de la voix* de Thomas Corneille, que asimismo sacó *Le Baron d'Albittrac* de *La Tía y la Sobrina;* de *No puede ser*, refundición de *El mayor impossible* de Lope, sacó John Crowne *Sir Courtly Nice*, y *El lindo don Diego* parece haber influído en el *Jean de France* de Ludwig Holberg.

Entre los discípulos de Calderón, debemos mencionar a Antonio Coello (m. 1652), el cual, según se dice, colaboró con Felipe IV en *El conde de Sex*, pieza que ha sido atribuída a diversos autores, y sobre todo al mismo Calderón. ¿Será de Coello la comedia *Los empeños de seis horas* que, en la adaptación inglesa de Samuel Tuke, deslumbró a Pepys hasta tal punto, que juzga a *Otelo* como una «mezquinería» junto a la obra española? Se atribuye a veces esa comedia a Calderón, y, si realmente no es de Coello, su derecho a figurar en la historia quedaría notablemente quebrantado. Con todo, se imponen otros nombres: Alvaro Cubillo de Aragon, de quien no hay noticias después de 1660, es autor de la excelente comedia *Las muñecas de Marcela,* de *La perfecta casada,* otra hermosa obra, de *El Señor de Noches Buenas,* fuente de *La Comtesse d'Orgueil* de *Thomas Corneille,* y de *El conde de Saldaña* (refundición de *Las mocedades de Bernardo del Carpio* de Lope de Vega), título atribuído por Le Sage a la comedia de Fabricio; el portugués Juan de Matos Fragoso (1608-1688), que plagió frecuentemente a Lope de Vega, pero nunca con más feliz osadía como cuando hizo pasar por obra propia *La venganza en el despeño y Tyrano de Navarra,* fuente de *La Punizione*

nel precipizio de Gozzi, que desconoció sin duda el verdadero original: *El príncipe despeñado;* Geronimo de Cancer y Velasco (m. 1665) y Francisco Antonio de Monteser (m. 1668), que sobresalían en el género burlesco, como es de ver en *La muerte de Baldovinos* del primero y en *El Cauallero de Olmedo* del segundo; Fernando de Zarate y Castronovo (hacia 1660), autor de *La presumida y la hermosa,* comedia utilizada por Molière en *Les Femmes savantes;* Francisco de Leyba Ramirez (1630-1676), natural de Málaga, conocido en especial por *La Dama presidente;* Manuel de León Marchante (1631-1680), hábil escritor de versos humorísticos y de entremeses como *El Abad del Campillo* y *El gato y la montera;* los hermanos Diego y José de Figueroa y Cordova (hacia 1662), autores de *La Dama Capitan,* de donde procede *La fille capitaine* de Montfleury, que escribió *La femme juge et partie,* inspirándose en *La Dama Corregidor,* compuesta por Sebastián de Villaviciosa (hacia 1663), en colaboración con Juan de Zavaleta, célebre por su fealdad. Además de sus comedias, debemos a Zavaleta (que se quedó ciego en 1664) el *Dia de fiesta por la mañana* (1654) y el *Dia de fiesta por la tarde* (1659), interesantes cuadros, viciados por afectaciones de estilo.

La Judia de Toledo de Juan Bautista Diamante (1630?-1685?), se funda, según parece, en *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua y en el *Alfonso Octavo* (1659) del notable poeta Luis de Ulloa Pereira (m. 1663?). A Diamante se le conoce especialmente por *El Honrador de su Padre* (1658), adaptación del *Cid* de Corneille, un célebre verso del cual sugirió el título de otra pieza de Diamante: *El valor no tiene edad, y Sanson de Extremadura.* Entre los autores dramáticos de esta época figuran mujeres, como la monja portuguesa Sor Violante do Ceo (1601-1693)—dos de cuyas comedias per

manecen inéditas, y a quien hay que juzgar por sus *Rimas varias* (1646), a veces encantadoras—y la *Fenix de Mexico,* la hermosa monja Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ (1651-1695), imitadora de Calderón en el *Auto sacramental del divino Narciso* y en *Los empeños de una casa,* secuaz de Góngora en sus poesías (1689-1691-1700), cuyo primer volumen lleva el peregrino rótulo de *Inundacion Castalida de la vnica Poetisa, Mvsa Dezima.* Mencionemos, por último, a FRANCISCO ANTONIO DE BANCÉS CANDAMO (1661-1704), cuya obra menos floja es precisamente *El Esclavo en grillos de oro,* la comedia que tantos disgustos le proporcionó; y a JUAN CLAUDIO DE LA HOZ Y MOTA (m. 1714), autor de *El Montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla*, fuente de *Una antigualla de Sevilla* del duque de Rivas, y de *El Zapatero y el Rey* de José Zorrilla. Pero Hoz y Mota, como la mayor parte de los que acabamos de citar, es un talento más flexible que original.

Quizá el último de los dramaturgos de la edad clásica digno de elogio, es ANTONIO DE SOLIS (1610-1686), que se dió a conocer en 1627 con su comedia, todavía inédita, *Amor y obligación.* Diez años más tarde, llegó a ser secretario del conde de Oropesa, y escribió *Euridice y Orfeo* para celebrar el nacimiento del hijo de su Mecenas. Desde entonces fué fácil su carrera: obtuvo varios importantes cargos, y por último fué nombrado cronista de Indias. Su teatro (1681) revela que era discípulo de Calderón; no es un genio creador, pero sí un imitador inteligente y un versificador delicado, como se vé en *El Amor al uso*, pieza conocida en Francia con el título de *L'Amour à la mode,* que pusieron Scarron y Thomas Corneille a sus arreglos.

Desde que se ordenó en 1667, Solís dejó de escribir para el teatro: su fama estriba en su *Historia de la con-*

qvista de Mexico, poblacion y progressos de la America septentrional, conocida por el nombre de Nveva España (1684). Es un buen trabajo histórico, y ofrece interés advertir que, mientras los versos de Solís son frecuentemente gongorinos, su prosa es castiza, aunque resulta a veces de insípida dulzura; a ese casticismo se debe, sobre todo, que su *Historia,* que describe en tono patriótico sucesos pintorescos, haya conservado su importancia.

No se echa de menos tampoco lo pintoresco en la obra de su predecesor Francisco de Moncada (1585-1635), conde de Osona, autor de la *Espedicion de los catalanes y aragoneses contra tvrcos y griegos* (1623). Gibbon, que apreciaba a este historiador, dice melancólicamente: «no cita nunca sus autoridades». Moncada se funda principalmente en la crónica de Ramón Muntaner, pero la forma demuestra que había leído manuscrita la *Guerra de Granada*. Diego Saavedra Faxardo (1584-1648) se muestra excelente prosista en su *Idea de vn principe politico christiano...* (1640?); su escrito más interesante es la *Republica literaria,* cuya primera edición, *Juicio de Artes y Sciencias* (1655), se publicó con el nombre de Claudio Antonio de Cabrera; el descubrimiento del manuscrito autógrafo permite restituir la obra a Saavedra. La falta de toda huella de culteranismo en sus producciones, se suele explicar por el hecho de que vivió mucho tiempo fuera de España; así y todo, como el mal estaba muy extendido, deben reconocerse en Saavedra personales cualidades de resistencia. Lo extraño es que, en la *Republica literaria*, ignore la *Celestina* y *Don Quijote.*

El portugués Francisco Manoel de Mello (1608-1666?) se entrega a la vez al culteranismo y al conceptismo en la *Historia de los movimientos y separacion de*

Cataluña... (1645), escrita parte de ella en la cárcel, y publicada con el seudónimo de Clemente Libertino. Rival amoroso de Juan IV de Portugal, Mello fué encarcelado, de 1644 a 1653, a consecuencia de una falsa acusación de asesinato, y desterrado al Brasil en 1659. Lo mismo que Quevedo, malgastó un poco su talento queriendo brillar en todos los géneros, pero su *Historia* sobrevivirá, porque, a pesar de sus defectos de forma, su relato interesa como testimonio de un soldado que tomó parte en los acontecimientos que narra. Y no es ciertamente poco honor figurar entre los clásicos de España y de Portugal.

Hacia 1630 se supone forjado el *Centon epistolario,* compuesto de ciento cinco cartas, atribuídas al bachiller Fernan Gómez de Cibdareal, médico de don Juan II: la primera edición lleva fecha de Burgos, 1499. La crítica científica, sobre todo la de Cuervo, ha demostrado que esta edición fué impresa en Italia, y que el falsario, poco enterado del castellano antiguo, se aprovechó torpemente de la crónica de don Juan II, afeándola con idiotismos italianos. Todo parece demostrar que dicho bachiller no existió nunca, y que la superchería se debe a Juan Antonio de Vera y Figueroa (1583?-1658), conde de la Roca, embajador de España en Venecia, el cual procuró acreditar la antigüedad de su linaje con tan falsas invenciones. Nada más chistoso que los esfuerzos de Pedro José Pidal y de José Amador de los Ríos para sostener la autenticidad de esta mistificación contra los argumentos de Tícknor.

Pasemos a las obras verdaderamente auténticas de autores contemporáneos. El sacerdote sevillano Juan de Robles (1574-1649), discute con buen gusto los problemas del estilo en *El culto sevillano,* aprobado por Quevedo en 1631, aunque no se imprimió hasta 1883; Geró-

nimo Ezquerra de Rozas, mejor conocido por el nombre de Fray Gerónimo de San Josef, carmelita (1587?-1654), expuso con elocuencia su concepto del arte del historiador en su *Genio de la Historia* (1651); Jusepe Antonio González de Salas (1588-1651) comentó la *Poética* de Aristóteles con rara sagacidad en su *Nueva Idea de la tragedia antigua* (1633), libro rico de ingeniosos pensamientos, pero desfigurado por una fraseología embarazosa.

Muy pura es casi siempre la prosa de las narraciones picarescas, como *La desordenada codicia de los bienes agenos* (1619) del incógnito «Doctor Carlos Garcia», cuyo libro fué traducido al francés «par le Sr. Davdigvier» en 1621, y el *Alonso, Mozo de mvchos Amos* (1624-1626), novela dialogada del médico Gerónimo de Alcalá Yáñez (1563-1632); y de las autobiografías más o menos verídicas, como la del capitán Alonso de Contreras (hacia 1625), la del capitán Diego Duque de Estrada (1589-1647?), titulada *Comentarios de el Desengañado de si mismo*, la del clérigo cordobés Juan Valladares de Valdelomar (n. 1555?), dispuesta para imprimirse en 1617, con el rótulo de *Cavallero Venturoso,* pero no publicada hasta 1902, y la del anónimo autor de la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez, hombre de buen humor* (1646), donde apuntan, sin embargo, algunos rasgos de pueril ingeniosidad. Más elevadas cualidades literarias distinguen las obras del versátil Alonso Geronimo de Salas Barbadillo (1581-1635), cuya novela *La Hyia de Celestina* (1612) fué traducida al francés (1628) por el jansenista Claudio Lancelot (1615?-1695), adaptada luego en *Les Hypocrites* de Scarron, y refundida, por último, en una escena de *Tartufe*. La más interesante de las obras de Salas Barbadillo, *El curioso y sabio Alexandro, fiscal y juez de vidas agenas* (1634), de chispeante ingenio, es harto poco conocida fuera de España. Alon-

SO DE CASTILLO SOLORZANO (1584?-1647?) fué muy del agrado de Scarron, que fundó su *Dom Japhet d'Arménie* en la comedia rotulada *El marques del Cigarral,* sacó su *Héritier ridicule ou La Dame intéressée* de otra pieza de Castillo Solórzano: *El Mayorazgo figura*, y extrajo de los *Alivios de Casandra* (1640) tres de los cuatro cuentos intercalados en el *Roman Comique.* Castillo Solórzano escribió también varios cuentos picarescos: *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) y las *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), utilizados uno y otro por Le Sage en el *Gil Blas;* finalmente, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642), traducida en 1661 por Boisrobert.

Otro escritor de versátil temperamento fué el soldado judío ANTONIO ENRIQUEZ GOMEZ (1602-1662?), llamado por otro nombre Enrique Enríquez de Paz, a quien los compiladores del Indice inquisitorial de 1747 confundieron con Fernando de Zárate y Castronovo. Enríquez Gómez había obtenido cierta fama con su comedia *A lo que obliga el honor,* antes de huir a Francia hacia 1636; pasó a Holanda en 1656, y fué quemado en efigie en el auto de fé sevillano de 14 de Abril de 1660; consérvase el manuscrito autógrafo de *El noble siempre es valiente* de Zárate, fechado en Sevilla el 5 de Abril de 1660; evidentemente es insostenible la identificación. Enríquez Gómez sobrevive a causa de su novela picaresca, parte de la cual está en verso, *El Siglo Pitagorico y Vida de don Gregorio Guadaña* (1644), dedicada al mariscal de Bassompierre. Quizá Enríquez Gómez tropezó en los Países Bajos con otro soldado judío, Miguel de Barrios (1625?-1701), que, después de varias aventuras, vivió miserablemente en Amsterdam, durante su vejez, ocupándose en los más humildes menesteres literarios. Mucho distaba de semejante tristeza doña MARÍA DE ZA-

YAS Y SOTOMAYOR (1590?-1650?), a juzgar por sus lozanas *Novelas amorosas y exemplares* (1637-1647). Tícknor condena *El prevenido engañado,* que dice ser una de las novelas más desvergonzadas que leyó. No reinando ninguna casta austeridad entre las damas de honor de la corte de Felipe IV, no la exijamos tampoco a las que escribían. Ya significa algo haber trazado fieles cuadros de costumbres que, a través de *La précaution inutile,* tomada precisamente por Scarron de *El prevenido engañado,* suministraron algunos elementos de *L'École des Femmes* de Molière, como también algunos otros de *La gageure imprévue* de Sedaine, habiendo asimismo algunas reminiscencias de ellos en el subtítulo del *Barbier de Séville* de Beaumarchais. Hemos dicho ya que tres de los cuatro cuentos intercalados en el *Roman comique,* proceden de Castillo Solórzano: la fuente del cuarto es *El juez de su causa* de María de Zayas.

Poco a poco, sin embargo, extendíase por todas partes el culteranismo. Su influencia en la novela se observa en el *Poema tragico del español Gerardo y Desengaño del amor lascivo* (1615-1617) de GONZALO DE CESPEDES Y MENESES (1585?-1638), que proporcionó a Fletcher los argumentos de *The Spanish Curate* y de *The Maid of the Mill.* Céspedes, cuyas *Historias peregrinas y exemplares* (1623) obtuvieron cierto éxito en el extranjero gracias a la traducción de Lancelot, abandonó la novela después de haber publicado su *Varia fortuna del soldado Pindaro* (1626), y siguió ejercitando su hinchazón de estilo en la *Primera parte de la historia de D. Felipe IV...* (1631). El clérigo SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA, habilísimo discípulo de Quevedo, no se libra del conceptismo del maestro en su *Hospital de incurables y viage de este mundo y el otro* (1636). Ejemplo de las tendencias de la época ofrece el *Dia y noche de Madrid*

(1663) de Francisco Santos, estudio de la vida de los pobres, libro bastante entretenido, viciado por un estilo a veces ininteligible. Pero se había llegado ya al colmo de la ingeniosidad pueril con los *Varios Efectos de amor* (1641) de Alfonso de Alcalá y Herrera, cinco novelas, en cada una de las cuales se omite una de las cinco vocales; con todo, Alcalá tuvo tres competidores en esta hazaña: Francisco de Navarrete y Ribera, Fernando Jacinto de Zurita y Haro, y el autor de la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez* (1).

El último grande nombre de la época es el de BALTASAR GRACIAN Y MORALES (1601-1658), que entró en la Compañía de Jesús en 1619, fué luego Profesor, y después rector del Colegio de jesuítas de Tarragona. Probablemente han desaparecido varias obras de Gracián; fueron publicadas algunas (a pesar de la oposición del autor) por su amigo el arqueólogo Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1684?), que las atribuyó a «Lorenzo Gracian Infanzon»; *El Discreto* (1646) salió a luz anónimo, pero con un acróstico preliminar que reveló el nombre del autor; la primera parte del *Criticon* (1651) se publicó con el anagrama de García de Marlones (= Gracián de Morales); y, en efecto, la única de sus obras de la cual se declaró públicamente autor Gracián, fué un libro de devoción: *El Comulgatorio* (1655). Empezó con *El Heroe* (1637) y con *El Político Don Fernando el catolico* (1640), que fueron escritos para el príncipe Baltasar Carlos (1629-1646) y que continúan la tradición de Gue-

---

(1) La vocal *a* se omite en *Los tres hermanos* (1641) de Navarrete y Ribera, y en *Meritos disponen premios* (1654) de Zurita y Haro; en la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez,* ha intercalado el autor algunos versos en que falta la vocal *o*. Ciertas reimpresiones posteriores de *Varios Efectos de Amor,* llevan a menudo el nombre de Isidro Robles.

vara, de Ribadeneyra y de Márquez. Esos libros, llenos de ingeniosos pensamientos y de ejemplos interesantes, se distinguen más bien por su rebuscado y hasta descoyuntado estilo, que por el fondo: ¿era apropósito semejante estilo para agradar al joven Baltasar? El *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza* (1642), refundido con el título de *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), es un libro de retórica conceptista, que revela vastas lecturas, extremada sutileza y—de vez en cuando—buen gusto. *El Criticon* (1651-1653-1657) se compone de tres partes, que corresponden a «la primavera de la niñez y el estío de la juventud», al «otoño de la varonil edad», y al «invierno de la vejez». En esta alegoría, el náufrago Critilo tropieza con el salvaje Andrenio, que aprende el español y cuenta sus pensamientos a Critilo, a quien sigue a España, donde conversa con personajes alegóricos y reales acerca de toda clase de problemas. Se ha querido ver allí el gérmen de *Robinson Crusoe;* Coleridge creía que Defoe se aprovechó de *Persiles y Sigismunda* de Cervantes, hipótesis todavía más inverisímil.

Sabido es que Gracián, en el pináculo de su fama, fué encerrado a pan y agua en su celda, por haber publicado *El Criticon* sin permiso de sus superiores. Lo que escandalizaba a sus colegas era el pecado de desobediencia, no el tono de sus libros. Semejante tono le ha valido a Gracián muchos admiradores, entre ellos Schopenhauer: el español, lo mismo que el alemán, puede mostrarse misógino, amargo, desesperado. Gracián, para emplear una de sus expresiones, «hace trofeos de su misma miseria», en frases de trabajosa habilidad, que sorprende al principio y acaba por cansar. Su actitud respecto de la vida ha podido ser una figurería, pero es figurería llena de dignidad, y mantiene ingeniosamente su evangelio pesimista. Su *Oraculo manual y Arte de prudencia* (1647)

—del cual no se conoce ningún ejemplar de primera edición—es un resumen de sus doctrinas en forma de máximas: habiendo tenido el honor de ser traducido al alemán por Schopenhauer, es la más conocida, si no la mejor, de las obras de Gracián. Las reflexiones son siempre agudas y parecen a veces anticiparse a La Rochefoucauld, sin duda porque ambos beben en las mismas fuentes. Sin embargo, Gracián no llega a la concisa perfección del moralista francés: la crítica de Lord Morley, según el cual «algunos de sus aforismos dan giro elegante a una vulgaridad», no peca de severa. Con todo, Gracián era superior a su obra. Observador inteligente y fino, hombre de ingenio desengañado, es con frecuencia tan claro como es posible ser; pero no le basta la claridad: queriendo dar a sus palabras más amplia significación de la que tienen, Gracián cae en la paradoja para evitar lo trivial. Aunque siempre admiró a Góngora, el poeta de su juventud, nadie despreciaba más que él a los gongorinos, a quienes compara con «el que imitó el defecto de torcer la boca del rey de Nápoles». Tampoco se entrega él a las excentricidades verbales de los gongorinos; peca, más gravemente, por oscuridad de pensamiento, y en el pecado lleva una penitencia, que hubiera afligido profundamente al mundano jesuíta: ser olvidado por la gente elegante, y leído por eruditos que le recuerdan como uno de los jefes del descarriado conceptismo.

Un soplo místico orea el tratado *De la hermosura de Dios y su amabilidad...* (1641) del jesuíta JUAN EUSEBIO NIEREMBERG (1595-1658), cuya prosa, artificial, pero relativamente pura, carece de vigor y de unción. María Coronel y Arana, llamada en el claustro Sor MARIA DE JESUS DE AGREDA (1602-1665), ha sido incluída entre los místicos a causa del engañoso título de su obra póstuma: *Mystica civdad de Dios, milagro de sv*

omnipotencia y abismo de la Gracia (1670): es una novela edificante, muy popular en otro tiempo, pero olvidada ya, y harto inferior en enjundia a la correspondencia de la monja con Felipe IV, correspondencia que duró desde 1643 hasta 1665, y donde todas las cualidades varoniles parecen pertenecer a la esposa del Señor. Miguel de Molinos (1627-1697), iniciador del quietismo, es, en cambio, un verdadero místico, de mayor fama en el extranjero que en España. Fué educado por los jesuítas, y disfrutó de un beneficio en Valencia. En 1665 marchó a Roma, donde se hizo el confesor de moda, y allí salió a luz su célebre *Guia Espiritual* (1675), cuya redacción castellana se ha encontrado muy recientemente. Caracteriza esta desdichada época, el hecho de que, mientras la obra de un español, interpretada por la Sra. Guyon, dividía en dos campos la más brillante sociedad europea, pocas personas se percataban, en la misma España, de la existencia de semejante libro. Sólo dos ó tres eruditos libran al reinado de Carlos II de representar una insignificancia absoluta: el sabio cardenal José Saenz de Aguirre (1630-1699), que publicó la *Collectio maxima conciliorum Hispaniae* (1693-1694); Juan Lucas Cortés (m. 1701), que reunió materiales para la reconstitución de la *Cronica general;* Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, marqués de Mondéxar (1628-1708), cuyas *Dissertaciones ecclesiasticas...* (1671) y cuyas investigaciones cronológicas demuestran inteligente amor al trabajo; y sobre todo Nicolas Antonio (1617-1684), canónigo de Sevilla, ilustre bibliógrafo que, en su *Bibliotheca Hispana* (1672-1696), dió sólida base al estudio de la literatura, y manifestó positivo criterio científico en su *Censura de historias fabulosas*. Pero ésta es una obra póstuma, que no salió a luz hasta mediados del siglo siguiente (1742).

CAPÍTULO XI

El siglo diez y ocho (1700-1808).

Cárlos II falleció el 1.° de Noviembre de 1700: hasta después de firmarse el tratado de Utrecht, en 1713, no recuperaron las letras alguna parte de su vida. Como casi todos los franceses de su tiempo, el nuevo soberano, Felipe V, nieto de Luis XIV, preconizaba la centralización del saber. Su principal apoyo era don Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona (1650-1725), cuyo altercado con Alberoni nos cuenta Saint-Simon: «Il lève son petit bâton et le laisse tomber de toute sa force dru et menu sur les oreilles du cardinal, en l'appelant petit coquin, petit faquin, petit cardinal qui ne méritoit que les étrivières.» Sin embargo, Saint-Simon reconoce las raras prendas de Villena: «Il savoit beaucoup, et il étoit de toute sa vie en commerce avec la plupart de tous les savants des divers pays de l'Europe... C'étoit un homme bon, doux, honnête, sensé... enfin l'honneur, la probité, la valeur, la vertu même.» En 1711, se había fundado la Biblioteca Nacional; el 3 de Octubre de 1714 se firmó la Real Cédula estableciendo la Academia Española, bajo la dirección de Villena. El único buen diccionario publicado desde los tiempos de Lebrixa era el *Tesoro de la lengva castella-*

na, o española (1611), del canónigo de Cuenca SEBASTIAN DE COBARRUUIAS OROZCO (m. 1613); la Academia publicó los seis tomos en folio de su *Diccionario de la lengua castellana* (1726-29-32-34-37-39), generalmente llamado *Diccionario de Autoridades*. A pesar de sus defectos, valía más que cualquiera de los léxicos existentes a la sazón en Europa, y aun resultaba de tal modo superior a las necesidades de su época, que en 1780 fué compendiado en un mísero volumen (1). La fundación de la Academia de la Historia, bajo la dirección de Agustín de Montiano y Luyando, data del 21 de Abril de 1738.

Durante el siglo XVIII, la influencia francesa fué profunda en España, lo mismo que en Inglaterra y Alemania; por lo que a España respecta, debemos resistir a la tentación de exagerar la importancia del papel del nuevo rey, procedente de Francia. El interés de los españoles por la literatura francesa, se reanudó antes del advenimiento de Felipe V. Ya hemos anotado la adaptación del *Cid* de Corneille por Diamante en 1658; un arreglo anónimo del *Bourgeois Gentilhomme* se representó en el Buen Retiro el año 1680, con el título de *El Labrador gentilhombre;* en Lima, antes de 1710, Pedro Peralta Barnuevo (1663-1743?) había imitado la *Rodogune* de Corneille y *Les Femmes Savantes* de Molière. La nueva dinastía no hizo sino acrecentar un interés que ya existía, y aun no tanto como pudiera creerse. ¿Qué es lo que hallamos? Una versión (1713) del *Cinna* de Corneille, hecha por Francisco de Pizarro y

---

(1) La Academia comenzó a reimprimir su gran diccionario en 1770, pero se detuvo después de la publicación del primer volumen; la *Gramatica de la lengua castellana* de la Academia no apareció hasta 1771.

Piccolómini, marqués de San Juan (m. 1736 ?), y—poco antes de 1716—una adaptación burlesca de la *Iphigénie* de Racine, por aquel incorregible arreglador de Lope, José de Cañizares (1676-1750), que le debe su mejor comedia, *El Dómine Lucas*. Observemos que, en su arreglo de *Iphigénie,* Cañizares introdujo dos personajes cómicos, Pellejo y Lola, lo cual permite adivinar su modo de ver el original; notemos también que, en el teatro de Antonio Zamora (m. 1728), colaborador frecuente de Cañizares, hay una comedia rotulada *La Poncella de Orleans,* donde «Patin, gracioso», figura al lado de Juana de Arco. Con todo, en este caso, no se trata probablemente de un original francés desfigurado; Zamora no ha hecho quizá otra cosa que refundir *La Poncella de Francia,* pieza perdida de Lope de Vega, del mismo modo que rehizo el *Burlador de Sevilla* de Tirso con el título de: *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra.*

Más de ciento cincuenta rimadores concurrieron a la justa poética en honor de San Luis Gonzaga y San Estanislao Kostka en Murcia, el año 1727. Impone tal cosecha poética, pero es mayor el número que la importancia de los versificadores de aquel tiempo. Limitémonos a mencionar a Juan José de Salazar y Hontiveros, clérigo rimador de indecencias, como su contemporáneo Swift; al cordobés José León y Mansilla, que escribió una *Soledad tercera* (1718), continuando a Góngora; al conceptista Gabriel Alvarez de Toledo (1662-1714), católico devoto que tuvo, sin embargo, algún inquietante presentimiento de la teoría evolucionista; a Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), novelesco soldado, el mejor versificador de su época; y a DIEGO DE TORRES Y VILLARROEL (1693?-1770), profesor en Salamanca, sacerdote picaresco, charlatán enciclopédico cuyas estrambóticas

confesiones en su *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras* (1743-1752-1758), son bastante más interesantes que los ciento cuarenta y dos sonetos, los versos incorrectos y las *coplas de repente* que coleccionó con el título de *Juguetes de Thalia* (1738). Mala persona, ruin poeta, aquel divertido escritor poseía el talento de la caricatura. El «*Monstruo de la sabiduría y elocuencia*», Juan de la Concepción (1702-1753), carmelita primero, y después trinitario, gongorino, ídolo de su generación, escribió en verso su discurso de recepción en la Academia Española; pero esta hazaña, repetida solamente por José Zorrilla, no basta para salvar al fraile del olvido: no se lee ya su *Parma gozosa* (1745), ni su poema póstumo, *Escuela de Urania* (1754). Pongamos junto a Juan de la Concepción a la sevillana Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa (1653-1736), a la portuguesa Sor María do Ceo (1658-1753) y a Sor Ana de San Gerónimo (1696-1771), de Granada, tres monjas que se ejercitaron tímidamente en el misticismo lírico.

Ignacio de Luzan (1702-1754), que residió en Italia durante diez y siete años y fué allí discípulo de Vico, ejerció positiva, aunque limitada influencia en España. Luzán poseía, para su tiempo, extraordinario saber: el italiano era casi su lengua materna; conocía el griego y el latín; fué secretario de la Embajada de España en París por los años de 1747 a 1750, y publicó un compendio del *Traité de Logique* de Port-Royal; dícese que sabía el alemán, y debió de conocer el inglés, puesto que tradujo en prosa algunos pasajes del *Paraiso perdido* de Milton. La única obra de Luzán que sobrevive, es *La Poética o Reglas de la poesia en general, y de svs principales especies* (1737), refundición de los seis *Ragionamenti sopra la poesia* que había preparado para la Academia de Palermo en 1728. Propónese *La Poética* «su-

bordinar la poesía española a las reglas que sigue en las naciones cultas»; el tratado de Luzán, fundado en Aristóteles, con ideas tomadas de Muratori, Gravina, Crescimbeni, y Juan Pedro de Crousay, no es muy original, y sus teorías se relacionan con las de Boileau y los PP. Rapin y Le Bossu. Parece probable que las opiniones de Luzán llegaron a ser cada vez más francesas con el tiempo, porque la reimpresión póstuma (1789) de *La Poetica,* demuestra que se habían robustecido sus tendencias antinacionales; puede, sin embargo, dudarse de ello, pues su discípulo Eugenio Llaguno y Amirola (m. 1799), que acabó la reimpresión y que había traducido la *Athalie* de Racine en 1754, abrevió el texto en ciertos pasajes, según sospecha Menéndez y Pelayo. Es posible que así hiciese: ya sabemos que Llaguno y Amirola no vaciló en suprimir trozos de la *Cronica de don Pero Niño* de Díaz de Gámez.

La crítica de Luzán es aguda, y frecuentemente atinada. Reconoce «la extensión, variedad y amenidad» del ingenio de Lope de Vega, y el «encanto» del estilo de Calderón: compárese esta táctica con la de Thomas Rymer (1641-1713), que, en su *Short View of Tragedy* (1692) calificó a *Otelo* de «sangrienta farsa, insípida y sin gusto». Después de ese conciliador preludio, Luzán encuentra abierto el camino para exponer los defectos más notorios de Lope y de Calderón, y ataca briosamente al gongorismo, considerándolo como una de las causas «que más contribuyeron a la propagacion y crédito del mal estilo.» Pero luego ¡qué doctrinas tan extrañas! Sostiene Luzán que el fin de la poesía es el mismo de la filosofía moral; que Homero es un poeta didáctico, que escribió sus poemas para explicar a los entendimientos más incultos las verdades transcendentales; que la epopeya tiene por fin enseñar alguna importante máxi-

ma moral, o proponer «la idea de un perfecto héroe militar»; por último, que en la tragedia y comedia «dure la accion tanto como la representacion, y como ésta se hace ordinariamente en tres o quatro horas, este será el término establecido para la duracion de la fábula.» Así reduce al absurdo las teorías de Escalígero, de Jean de la Taille y de d'Aubignac. La *Poética,* escrita con claridad y con deliberada mesura, contiene numerosos paralelos con las literaturas extranjeras, y fué un manifiesto que invitaba a España a entrar en el concierto de la Europa académica: algunos literatos de la España romántica se resignaron a obedecer, pero no faltaron enérgicas protestas. Sostuvo franca oposición el *Diario de los Literatos de España,* fundado en 1737 por Francisco Manuel de Huerta y Vega, Juan Martínez Salafranca y Leopoldo Gerónimo Puig (m. 1763), pero el *Diario* era prematuro, y su publicación se suspendió en 1742. Con todo, aun entre los colaboradores del *Diario* encontró Luzán un aliado en José Gerardo de Hervás y Cobo de la Torre (m. 1742), doctor en Derecho canónico, que publicó en el séptimo volumen del *Diario* (1742) una violenta *Satira contra los malos escritores de su tiempo.* Hervás, que usó los seudónimos de Jorge Pitillas y de don Hugo Herrera de Jaspedós, escribía con mucha gracia y osadía, tomando por modelo a Boileau, a quien imita sin mencionarle.

Más serio reformista fué el benedictino Benito Gerónimo Feyjoo y Montenegro (1676-1764), cuyo *Teatro critico universal* (1726-1739) y cuyas *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), constituyen una sabia investigación del estado intelectual de su patria, y una introducción crítica a la ciencia europea. Feyjoo, más que ningún otro, abogó por el estudio del francés en España. Su estilo está plagado de galicismos, y su tono de infalibili-

dad es antipático; sin embargo, aunque sus admiradores le hayan puesto casi en ridículo llamándole «el Voltaire español», su inteligente curiosidad y su prudente escepticismo le hacen figurar entre los escritores más importantes de su época. Cierto Salvador Joseph Mañer (m. 1751), publicó su *Antiteatro critico* (1729-1731) para exponer los errores de Feyjoo, pero hoy Mañer está completamente olvidado. Algunos enemigos de Feyjoo, impulsados por el odio, le delataron a la Inquisición: en realidad, su ortodoxia es tan poco discutible como los servicios que prestó a su país. Campeón suyo fué Pedro José García Balboa, mejor conocido por el nombre de MARTIN SARMIENTO (1695-1771), benedictino, autor de la *Demonstracion critico-apologetica del Teatro critico universal* (1732). Como botánico, mereció la admiración de Linneo; sus revisiones desinteresadas mejoraron singularmente el *Teatro critico universal* de su amigo Feyjoo; pero no publicó sino la obra que antes hemos citado. Debe su renombre literario a un libro póstumo, terminado en 1745: las *Memorias para la historia de la poesia, y poetas españoles* (1775), obra que hace época en el estudio de la historia literaria española. No menos útiles fueron las publicaciones de GREGORIO MAYANS Y SISCAR (1699-1781), primer biógrafo serio de Cervantes (1737), y el primero también que imprimió en sus *Origenes de la lengua castellana* (1737) el *Dialogo de la Lengua* de Valdés; además editó las cartas de Nicolás Antonio y de Solís (1733), y obras de Mondéxar (1741), de fray Luis de León (1761), de Sánchez *de las Brozas* (1766) y de Vives (1782). Su *Rhetorica* (1757), demasiado voluminosa para los lectores modernos, sigue siendo la mejor crestomatía que poseemos de prosistas castellanos. Gran parte de los escritos de Mayáns está anticuada, pero siempre conservará el envidiable renombre de precursor,

y ofrecerán sus obras muchos ejemplos de intuiciones felices. Notable es también la personalidad del erudito jesuíta Andres Marcos Burriel (1719-1762), investigador infatigable, cuyos trabajos, inéditos aún en su mayoría, son demasiado especiales para mencionarlos aquí. Otro tanto decimos de los dos patriarcas de la historia jurídica española: Rafael de Floranes Vélez de Robles y Encinas (1743-1801), señor de Tavaneros, primero en afirmar que la *Cronica general* mandada escribir por Alfonso el Sabio se acabó realmente en tiempo de Sancho el Bravo, distinguiéndola de la refundición de 1340; descubridor de vestigios poéticos en la *Cronica del Cid* y autor de un plan de cierta Silva de romances viejos; y el canónigo Francisco Martínez Marina (1754-1833), profundo y metódico investigador de las antigüedades del Derecho español.

Entre los compañeros de Luzán en la *Academia del Buen Gusto*, que se reunía (1749-1751) en casa de la condesa de Lemos, figuraba Blas Antonio Nasarre (1689-1751) polígrafo que reimprimió (1752) el *Don Quijote* de Avellaneda, declarándole superior a la auténtica segunda parte. Con el seudónimo de Perales, reimprimió también (1749), colaborando con Montiano, las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* de Cervantes, sosteniendo que éste se había propuesto poner en ridículo el teatro nacional. Su aliado Agustin Montiano y Luyando (1699-1764), es autor de *Virginia* (1750) y de *Ataulfo* (1753), pobres tragedias académicas, fastidiosos modelos de «corrección», admirados, como era natural, por Isla; Montiano empezó escribiendo *El Robo de Dina* (1727) enojoso poema, aunque superior a sus tragedias. Pocas palabras bastarán respecto de Luis Josef Velázquez de Velasco (1722-1772), más tarde marqués de Valdeflores, que atribuyó a Quevedo las poesías de Francisco de la

Torre. Sus opiniones generales acerca de la evolución literaria, constan en sus *Orígenes de la poesia castellana* (1754), obrilla bien traducida al alemán (1769) por Johann Andreas Dieze (1749-1785), entusiasta hispanista que mejoró mucho el original. Con harta justicia es hoy esta versión más accesible que el librejo de Velázquez.

Algunos brillantes rasgos de espíritu crítico se encuentran en las obras del jesuíta Josef Francisco de Isla (1703-1781), cuyos primeros trabajos son dos insignificantes cartas (1725) sobre la muerte de dos nobles. Bastante más tarde, dió pruebas de su malicioso ingenio en el *Triunfo del amor y de la lealtad, Dia grande de Navarra* (1746), descripción burlesca de las fiestas celebradas en Pamplona en honor de Fernando VI. Algunos de los principales personajes que en ellas intervinieron, quedaron encantados de la relación; meditando acerca de ella, cayeron en la cuenta, algunas semanas después, de que Isla se había burlado lindamente de toda aquella pompa, y tuvo que salir de Pamplona, llegando a ser luego el predicador de moda. Su intuición de lo cómico le acompañó en el púlpito. Como hemos visto, Paravicino introdujo el gongorismo en el estilo sagrado; poco a poco los sermones se convirtieron en bufonadas, y, hacia mediados del siglo XVIII, no eran otra cosa, con harta frecuencia, sino pretextos para desarrollar groseras profanaciones, como la frase de aquel predicador que se atrevió a hablar del «divino Adónis Cristo, enamorado de la única Psique, María». Frailes, como Feyjoo en sus *Cartas eruditas y curiosas;* láicos, como Mayáns en *El Orador christiano ideado en tres dialogos* (1733), pugnaban inútilmente por enmendar estos abusos. Si la amonestación fracasó, la sátira tuvo éxito. Los seis tomos póstumos en 4.º de *Sermones morales* (1792-1793) de Isla, demuestran que empezó si-

guiendo una moda de que pronto se vió libre, merced a su buen sentido.

Su *Historia del famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), publicada con el nombre de Francisco Lobón de Salazar, beneficiado de Aguilar y cura de Villagarcía de Campos, tendía a hacer con el púlpito decadente lo que *Don Quijote* había hecho con las extravagancias caballerescas. ¿De dónde tomó Isla el nombre de Gerundio? ¿De la *Dorotea* de Lope, o de *El licenciado Vidriera* de Moreto? Poco importa. Es la historia de un joven aldeano, Gerundio, dotado de natural facundia, que le impulsa a entrar en religión y que le hace ser muy estimado. El autor consigue gran efecto cómico sin más que citar los arranques del *Florilogio sacro. Que en el celestial ameno frondoso Parnasso de la Iglesia, riega (mysticas flores) la Aganipe sagrada fuente de gracia y gloria Christo: con cuya afluencia divina, incrementada la excelsa palma mariana (Triumphante à Privilegios de Gracia) se Corona de victoriosa Gloria: Dividido en discursos panegyricos, anagogicos, tropologicos y alegoricos: fundamentados en la Sagrada Escriptura: roborados con la authoridad de Santos Padres, y exegeticos, particularissimos discursos de los principales Expositores: y exornados con copiosa erudicion sacra, y prophana en ideas, Problemas, Hieroglificos, Philossophicas sentencias, selectissimas humanidades* (1738), del franciscano Francisco de Soto y Marne, fraile evidentemente medio loco, del cual decía con gracia Isla: «*No nació mayor bestia, ni animal más glorioso de mugeres.*» Isla no llega a reforzar su sátira con una doctrina retórica; tampoco tiene estilo, y su narración peca de demasiado larga. Con todo, Macaulay tenía razón al calificar a *Fray Gerundio* de «buen libro»: es obra de enfático humor, que se impone en la primera

lectura. La publicación de la novela motivó una empeñada controversia, en la que tomó parte el clero regular para poner del lodo a los jesuítas; en 1760, la Inquisición recogió el libro y prohibió toda discusión acerca de él. Abrióse paso la sátira, sin embargo, gracias a los ejemplares clandestinos, de suerte que, cuando Isla fué expulsado de España con los de su orden (27 Febrero, 1767), Fray Gerundio y sus cofrades habían hecho penitencia. La segunda parte de *Fray Gerundio*, publicada en 1770, huelga. Podría considerarse la historia del fraile como la última novela picaresca, si Pereda no hubiese resucitado el género a últimos del siglo XIX.

Isla sobresalió en el género epistolar, pero son pocos los lectores de sus *Cartas familiares* (1785-1790), mientras que todo el mundo conoce su versión póstuma (1783) del *Gil Blas,* publicada con el seudónimo de Joaquín Federico Is-salps, anagrama que ya había empleado en las dos cartas (1725) con que dió principio a su carrera de escritor. Alegaba el sofístico pretexto de restituir el libro «a su patria y a su lengua nativa», y la broma fué tomada en serio por muchos de sus compatriotas. La ridícula opinión según la cual Le Sage no hizo otra cosa que plagiar un original español, fué primero apuntada, por motivos de despecho, por Voltaire, en la edición de 1775 del *Siècle de Louis XIV* (1). Como hay unos quince episodios tomados de Espinel y de otros autores, no es extraño que algunos españoles crédulos hayan cogido la palabra a Voltaire. Dícese que la versión del *Gil Blas* fué hecha por Isla a ruegos de Lorenzo Casaus, antiguo amigo suyo que cayó en la miseria y que había de lucrar-

---

(1) La observación sobre la falta de originalidad de Le Sage no existe en la primera edición (1751) del *Siècle de Louis XIV.*

se con el producto de la venta. Como quiera que sea, la versión libre de Isla, última de sus innumerables facecias, está bien hecha. ¿Por qué se habrá negado que tradujo al castellano la insignificante continuación italiana del *Gil Blas* escrita (1728) por el canónigo de Bolonia Giulio Monti (1687?-1747), versión añadida al *Gil Blas* castellano en la edición valenciana de 1791-1792?. No era incapaz Isla de semejante falta de gusto. En efecto, no es un gran novelista, pero es el único novelista español de esta época que vale la pena de ser leído. No merecen elogios *Los enredos de un lugar* (1778-1779-1781) de Fernando Gutiérrez de Vegas, ni la pesada *Historia fabulosa del distinguido Caballero Don Pelayo, Infanzon de la Vega, Quixote de la Cantabria* (1792-1800), de Alonso Bernardo Ribero y Larrea, cura de Ontalvilla. Seamos piadosos, hablando lo menos posible del ex-jesuíta Pedro Montengón (1745; m. después de 1820), que se ejercitó en la novela didáctica con su *Eusebio* (1786-1788), en la histórica con *El Antenor* (1778), *Eudoxia* (1793) y *El Rodrigo* (1793), y en la pastoril con *El Mirtilo o Los Pastores trashumantes* (1795); y digamos todavía menos del franciscano Vicente Martínez Colomer (1763-1820), autor de *El Valdemaro* (1792), novela cuya lectura no es obligatoria para nadie.

Pasemos de estas nulidades a NICOLAS FERNANDEZ DE MORATIN (1737-1780), organizador de las reuniones literarias que se celebraron en la Fonda de San Sebastián. No fueron muy lisonjeros sus éxitos como autor dramático. Los cómicos se negaron a representar *La Petimetra* (1762), comedia nueva escrita «con todas las reglas del arte», y corrió la misma suerte la tragedia *Lucrecia* (1763); la *Hormesinda* (1770) sólo se representó seis veces. Estas piezas, lo mismo que *Guzman el Bueno* (1777), no merecían otro resultado, pero Mo-

ratín padre sobrevive a causa de composiciones como *Las Naves de Cortés destruidas* (1777) y *Una fiesta de toros en Madrid.* Bien pueden admirarse estos versos, aunque diésemos por cierto que Cortés no destruyó sus buques, y aunque las aludidas fiestas tengan su aspecto prosáico: aquí, como en otros romances suyos, Moratín despliega singular ingenio y muestra verdadera inspiración.

Josef Cadalso (1741-1782), educado en París, después de haber viajado por Inglaterra, Alemania e Italia, tornó a España hacia 1761, con buena preparación para aceptar las nuevas teorías literarias. A él y al fraile agustino Diego Tadeo González (1733-1774), es a quienes se atribuye la fundación de la escuela poética de Salamanca, donde Cadalso estuvo de guarnición por los años de 1771 a 1774. Sus *Ocios de mi juventud* (1773), son bonitos versos que un oficial literato ha escrito para distraerse. Cadalso había hecho representar antes su *Don Sancho Garcia, Conde de Castilla* (1771), tragedia que traslada a España las reglas del drama clásico francés, con sus dísticos rimados; sus otras piezas, *Las Circasianas* y *Numancia,* se han perdido, pero todo induce a pensar que este ilustrado militar carecía de dotes dramáticas. Sus *Noches lúgubres,* escritas con motivo de la muerte de su amante, la actriz María Ignacia Ibáñez (1746-1771), están inspiradas por los *Night Thoughts* de Young; sus *Cartas marruecas* (1793) proceden de las *Lettres persanes* de Montesquieu, y quizá también de *The Citizen of the World* de Goldsmith. Lo mejor que nos dejó fué su libro *Los eruditos a la violeta* (1772), sátira en prosa donde el autor se burla graciosamente de los pedantes presumidos y—algo—de sí propio. Cadalso, que murió en el sitio de Gibraltar, tuvo más carácter que talento original; su atractiva personalidad fué lo que

le permitió ejercer tan notable influencia sobre sus contemporáneos.

La tragedia de Cadalso contrasta con la *Raquel* (1778) de Vicente García de la Huerta (1734-1787), que guarda estrictamente las unidades; en todos los demás respectos,—asunto, sentimiento, versificación—la *Raquel* muestra un retroceso a los antiguos modelos. Mejor resplandece la buena intención que el acierto de Huerta en su *Theatro Hespañol* (1785-1786), colección de obras dramáticas ordenadas sin gusto ni conocimientos: baste decir que en sus diez y seis —o más bien quince— volúmenes, no están representados Lope de Vega, Tirso de Molina, ni Ruiz de Alarcón. Semejante publicación enzarzó a Huerta en apasionadas polémicas, donde recibió fuertes ataques de Forner, de Samaniego, de Iriarte y de Jovellanos: el menguado vanidoso padeció cruelmente con esto, vaciló su razón, rindióse, y murió. Prometían algo sus versos, coleccionados en 1771, pero, exceptuando la *Raquel*, nada queda de su obra.

Fué uno de sus adversarios Felix Maria de Samaniego (1745-1801), basco, a quien su educación francesa arrastró a declararse contra el antiguo teatro nacional. Todavía se leen sus *Fabulas en verso castellano* (1781-1784), imitaciones o traducciones, en su mayor parte, de Fedro, de la Fontaine y de Gay: son de lo mejor de su género, sencillas, claras, intencionadas. Un año antes que Samaniego, el jesuíta Manuel Lasala (1738-1806), refugiado en Bolonia, había traducido al latín las fábulas de Lokmân, y, en 1784, Miguel García Asensio publicó una versión de las mismas en castellano. Según todas las probabilidades, Samaniego desconocía los trabajos de Lasala, y no era para ponerle en cuidado la versión de García Asensio. Más temible competidor fué Tomas de Iriarte (1750-1791), en cuyas *Fabulas lite-*

rarias (1782), el apólogo en verso no es más que un medio de exposición de lo que él estimaba como verdadera doctrina literaria. Iriarte recibió enhorabuenas de Metastasio por *La Musica* (1780), fastidioso poema didáctico, y no sin fundamento estaba orgulloso de sus comedias *El Señorito mimado* (1788) y *La Señorita mal criada* (1791); sin embargo, nadie se acuerda hoy del consentido señorito ni de la mal educada joven, lo cual es algo injusto, mientras que el espíritu de las *Fábulas* ha valido a su autor excesiva celebridad. Iriarte, cuyos apólogos fueron utilizados por Florián, malgastó lo mejor de su corta vida en polémicas con otros escritores, como con Juan Pablo Forner (1756-1797), autor de una diatriba en verso contra el primero, rotulada *El Asno erudito* (1782), libelo de los más violentos que se han impreso. En sus *Exequias de la lengua castellana,* obra póstuma, Forner da pruebas de gran erudición y de un sentido histórico que hubiera podido prestar inapreciables servicios a su patria; pero carecía de buen gusto, y prodigaba su talento en rencorosas polémicas que constituyen ahora la lectura más inaguantable que puede imaginarse. Bajo cualquiera de sus seudónimos—Tomé Cecial, Pablo Segarra, Silvio Liberio, el bachiller Regañadientes—Forner es siempre el mismo, de ridícula ferocidad para con todos, excepto los poderosos; respecto de éstos, sabe expresarse con risible zalamería: suya es aquella monumental definición de Godoy: «bienhechor universal de la raza humana». Hombre de saber, de talento, de sagacidad, de caracter despreciable; eso fué Forner.

Contrasta radicalmente con Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), el cual, educado para eclesiástico, se dedicó al Derecho a instancias de su tío el duque de Losada, fué nombrado magistrado de Sevilla

en 1768, luego de Madrid, en 1778, ocupando en 1780 el puesto de Consejero de las Órdenes Militares; poco después fué desterrado a Asturias, al caer (1789) el conde de Cabarrús; en 1797 se le nombró Ministro de Justicia, pero las intrigas le obligaron a dejar el poder en 1798. En esta fecha fué desterrado a Gijón; desde 1801 hasta 1808 estuvo preso en la isla de Mallorca; cuando volvió a la Península, España se hallaba ocupada por los franceses. Atribúyese gran mérito a sus obras en prosa —escritos didácticos, políticos y económicos—cuya forma, a pesar de algunos galicismos, está en harmonía con el fin práctico que perseguía y alcanza verdadera perfección en la *Defensa de la Junta Central* (1810). Desde el punto de vista estrictamente literario, Jovellanos despierta interés por su influencia en el grupo de poetas salmantinos, por sus versos y obras dramáticas. No fué afortunado como dramaturgo; su tragedia *Pelayo,* escrita hacia 1769, no se representó hasta 1792, año en que su autor la modificó, cambiándole el título por el de *Munuza;* mejor criterio dramático revela la pieza en prosa: *El Delincuente honrado* (1774), tésis doctrinaria a la manera del *Fils naturel* de Diderot. Jovellanos es muy hábil prosista, pero vale mucho menos como poeta; sin embargo, en alguna ocasión se muestra verdaderamente inspirado, como acontece en la epístola al duque de Veragua, la cual, según la opinión más generalizada, expresa con acierto la serena dignidad de su carácter.

Jovino (nombre poético de Jovellanos) fué siempre indulgente amigo del dulce *Batilo:* JUAN MELENDEZ VALDÉS (1754-1817), el poeta más importante del grupo de Salamanca. Meléndez, escritor de versos eróticos durante su juventud, pensó entrar en religión; más tarde, desgraciado en su matrimonio y descontento en su cátedra de Salamanca, se metió en política, y, gracias a la

protección de Jovellanos, desempeñó funciones oficiales. La caída de su amigo provocó la suya. Veleta a merced de cualquier vientecillo, animó a sus compatriotas contra el extranjero al principio de la invasión francesa, pero luego aceptó un cargo de José Bonaparte (el *Pepe Botellas* del pueblo), a quien juró amar cada día más, y por último aclamó con entusiasmo la restauración borbónica. Descorazonado por su propio deshonor, Meléndez huyó, refugiándose en Montpellier, donde murió. «*Obra soy tuya*», escribía a Jovellanos, y decía verdad, tanto literaria como políticamente; se dejaba impresionar por la última moda, y todo cuanto hizo lleva el sello de la insinceridad. Sin embargo, Meléndez, como Lucano, es prueba del adagio según el cual un mal sujeto puede ser un buen poeta. Sus cualidades se revelan en la oda *A las artes* y especialmente en cierta imitación de los célebres *Basia* de Juan Segundo, *Los Besos de Amor,* veintitrés odas de las que escribe, no sin fundamento, el señor Foulché-Delbosc, que son «una de las obras maestras de la poesía anacreóntica española». Comparado con sus colegas de la escuela de Salamanca,—aun con el buen versificador Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809), romántico prematuro—Meléndez puede parecer un gigante. No lo es, como no son pigmeos Cienfuegos ni José Iglesias de la Casa (1748-1771), pero en Meléndez brillaba una chispa de genio, mientras que sus colegas eran sólo hombres de talento. Su pieza *La bodas de Camacho* (1784), harto inferior a la *Zoraida* de Cienfuegos, fué su único fracaso: pero hasta en ella es preciso reconocerle el mérito de haber elegido un asunto nacional.

Luzán y sus partidarios hallaban más fácil ridiculizar las pobres piezas de Tomás de Añorbe (m. 1740) y condenar los antiguos modelos dramáticos, que escribir

otros nuevos. En 1765 habían obtenido la prohibición de los autos sacramentales, merced, sobre todo, a los esfuerzos del director de *El Pensador,* José Clavijo y Fajardo (1726-1806), cuya aventura con Luisa Caron, hermana de Beaumarchais, proporcionó a Gœthe asunto para un drama (en el cual creyó notar el autor del *Barbier de Séville*: «plus de vide de tête que de talent»). El camino estaba libre desde la desaparición de los autos: pasaban años, pero seguían haciéndose esperar las flamantes obras maestras. Los innovadores no hubieran podido luchar con un dramaturgo nacional: RAMÓN DE LA CRUZ Y CANO (1731-1794), que se adaptaba al gusto popular. Después de haber empezado por imitaciones y traducciones del francés y del italiano, se dedicó a describir la vida madrileña, que pintó ingeniosamente en piezas cortas llamadas sainetes—desenvolvimiento de los viejos pasos y entremeses. En el prefacio de su *Teatro o Coleccion de los sainetes y demas obras dramáticas* (1786-1791), proclama el autor su mérito con frase muy atinada: «Yo escribo y la verdad me dicta.» Enojado por el éxito de este rival sin pretensiones, Nicolás Fernández de Moratín le censuró, no ganando con ello gran cosa, porque Cruz le sacó a la vergüenza madrileña en el tipo del «Ingenio» de *La visita del hospital.* Cruz tenía motivos para estar de buen humor: sus sainetes llenaban el teatro, mientras que las obras de sus competidores apenas se representaban. Hubiera podido ser—y lo fué cuando principiante—un pomposo doctrinario: escogió mejor camino reproduciendo lo que diariamente veía, entreteniendo a su público durante treinta años y legando al mundo mil motivos de risa. Observemos que Cruz fué el primer español que tradujo a Shakespeare, como demuestra su *Hamleto, rey de Dinamarca* (1772), traducción hecha con arreglo a la versión

francesa de Ducis. Pero esa fué una obra de ensayo, que de ningún modo se acomodaba á su talento burguesamente jovial. Hasta él, la zarzuela era más bien un lujo de gente rica: cambió de aspecto con *Las Segadoras de Vallecas,* donde, como es sabido, democratizó el género. Escribía con ligero y contagioso humor, con un brío cómico que se anticipa al de Labiche, y, sin proponérselo, redactó documentos históricos; mejor enterados estamos acerca de la vida española por *El Prado por la noche* y *Las Tertulias de Madrid,* que por un montón de crónicas serias. Según se ha dicho mil veces, Cruz es el Goya del teatro: cierto, pero un Goya que ríe con franqueza, en vez de hacerlo sardónicamente.

Como talento, probablemente no superaba Cruz a Juan Ignacio Gonzalez del Castillo (1763-1800), apuntador del teatro de Cádiz, el cual, después de comenzar escribiendo una tragedia, *Numa* (1779), se dedicó al género cómico. Inferior en facilidad a Cruz, le aventaja como lírico y compite con él, tanto por la fidelidad de sus cuadros, como por aquella sabrosa alegría que late en *Los majos envidiosos* y en *El Cortejo sustituto.*

En género más elevado, Leandro Fernandez de Moratin (1760-1828), hijo del autor de *Hormesinda,* conquistó merecida fama. Siendo un simple aprendiz de joyero, obtuvo en 1779 y 1782 dos segundos premios de la Academia Española. En 1787, merced a la influencia de Jovellanos, fué nombrado secretario de la Embajada de España en París. Ordenóse de primera tonsura en 1789, obteniendo en 1790 un beneficio, juntamente con una pensión que le fué pagada hasta 1816; renunció luego a la carrera eclesiástica y se consagró a la literatura, sucediendo más tarde a Samaniego en el cargo de secretario de la Interpretación de lenguas, puesto para el cua le recomendaban sus viajes por Inglaterra, Países Bajos, I

Alemania e Italia. Bastará citar su versión en prosa (1798) de *Hamlet*, drama que contrariaba todas sus académicas doctrinas. Su ideal dramático era Molière, del cual arregló *L'École des Maris* en 1812, y *Le Médecin malgré lui* en 1814. Sus mejores comedias: *El viejo y la niña* (1786), *La Comedia nueva* (1792), *La Mogigata* (1804) y *El Sí de las Niñas* (1805), demuestran fina y penetrante observación, y, a pesar de ciertas reminiscencias de Molière, revelan ingenio original. «Inarco Celenio» (seudónimo de Moratín como autor dramático) tuvo algunos disgustos con las autoridades con motivo de *El Viejo y la Niña* y de *La Mogigata*, pero su porvenir parecía seguro, cuando tuvo lugar la invasión francesa. Cortesano, tímido hasta en los casos en que sólo había de arrostrar estocadas literarias, Moratín tembló ante las espadas extranjeras; corrió a ocultarse en Vitoria, y luego (12 de Noviembre de 1811) aceptó el cargo de real bibliotecario de José Bonaparte. A la hora del desastre, perdió la cabeza, huyó a Italia para escapar de fantásticos asesinos, y finalmente se estableció en Francia, donde se creyó a salvo de aquellos conspiradores-fantasmas. Fué un literato de perfecta preparación, poeta de encantadora delicadeza, pintor satírico, maestro en el diálogo conciso, animado, exquisito—quizá demasiado para ser natural. No es exagerado ningún elogio que se haga de sus comedias en prosa: *La Comedia nueva* (de la cual comenzó Gerardo de Nerval una adaptación francesa en verso) y *El Sí de las Niñas;* si Moratín no hubiera escrito nada para el teatro, las breves páginas de *La Derrota de los Pedantes* (1789) bastarían para justificar su fama de primer prosista de su tiempo.

Si bien doblaba gustoso el espinazo ante los fuertes como Godoy, no tenía compasión con los débiles. El tipo de don Eleuterio Crispín de Andorra en *La Comedia*

nueva (rotulada luego *El Café ó la Comedia nueva)*, no es más que el retrato—verdaderamente cruel—de LUCIANO FRANCISCO COMELLA (1751-1812), dramaturgo de baja estofa, cuyos competidores eran Luis Moncín, Antonio Valladares y Gaspar Zavala y Zamora, todos muy populares. Exasperado por las ofensivas alusiones a su mujer y a su familia, Comella solicitó inútilmente la intervención de los censores, que le impidieron poner en solfa a Moratín en *El violeta universal*. Atacado en su apogeo por Moratín, decreció su boga y al fin cayó en la miseria. Habiéndole encargado un caritativo empresario que escribiese *La batalla de los Arapiles o Derrota de Marmont*, el infeliz, que no comía a gusto desde hacía mucho tiempo, entró en un figón e ingurgitó tal cantidad de arenques salados, que murió poco después. El pobre hombre carecía de talento, escribía para ganarse el cocido, y nadie se acordaría de él ya, si no fuese por las desgracias que hubo de soportar: uno de sus hijos tuvo que cambiar de apellido para huir de las burlas que le acompañaban. Pero hoy, al pronunciar el nombre de Comella, se piensa involuntariamente en Moratín: el verdugo y la víctima son de aquí en adelante inseparables, y no es este un castigo suave para el más fuerte.

La España del siglo XVIII, relativamente pobre desde el estricto punto de vista literario, vió renacer los estudios de pura erudición. ENRIQUE FLOREZ (1702-1773) recogió en persona gran número de los preciosos materiales que se encuentran en los tomos I a XXVI de la *España Sagrada, Theatro geographico-historico de la Iglesia de España,* colosal obra cuya publicación, comenzada en 1754, no se acabó hasta 1879, con el tomo LI. Al nombre de este sabio agustino debe agregarse el del jesuíta LORENZO HERVÁS Y PANDURO (1735-1809), a quien corresponde el honor, según Max Müller, de ha-

ber hecho «uno de los descubrimientos más brillantes que registra la historia de la lingüística». Puede pasar por padre de la filología comparada; pero su *Catalogo de las lenguas de las naciones conocidas*... (1800-1805) concierne al lingüista más bien que al amante de las letras. ¿Escribió una biografía de Isla? Dícese que sí; limitémonos a hacer constar que, en su especial esfera, no existe nombre más glorioso que el de Hervás. Otro sabio jesuíta, JUAN FRANCISCO MASDEU (1744-1817), narró con claridad embrollados sucesos en los veinte tomos de su *Historia critica de España y de la cultura española* (1783-1805). Todavía se le consulta para una referencia, para un detalle curioso, pero sería vano pretender que su libro pertenece a la literatura de actualidad. Observemos sin embargo en Masdeu cierta tendencia escéptica, harto característica de las postrimerías del siglo XVIII. El laborioso valenciano JUAN BAUTISTA MUÑOZ (1745-1799), publicó, no sin desazones, su fragmentaria *Historia del Nvevo Mundo* (1793), que llega hasta el año 1500: es obra apoyada en documentación científica, que hace lamentable el hecho de que el autor no pudiera acabarla. Terminemos esta enumeración, mencionando el *Tractado de la regalia de amortizacion* (1765), obra la más conocida del célebre ministro Pedro Rodríguez Campomanes, CONDE DE CAMPOMANES (1723-1803), el amigo de Jovellanos, laborioso polígrafo, economista de mérito, personaje típico del siglo XVIII. Pero esta literatura especial, burocrática, sale fuera de nuestro campo.

CAPÍTULO XII

Época de Fernando VII y de Isabel II (1808-1868).

El comercio intelectual entre España y Francia, es consecuencia inevitable de la situación geográfica de ambas naciones. Desde el descubrimiento del Nuevo Mundo hasta la batalla de Rocroy (1643), la fortuna favoreció a España; a partir de 1700, la influencia francesa ha venido siendo cada vez más profunda. Es perceptible en MANUEL JOSEF QUINTANA (1772-1857), el poeta nacional de la guerra de la Independencia. A la edad de diez y seis años publicó su primer tomo de versos, mostrándose en ellos retoño de la escuela de Salamanca, donde estudió Derecho. En 1795 obtuvo un cargo de gerente mercantil en Madrid, donde, en 1803, dirigió las *Variedades de ciencias, literatura y artes;* en 1806 fué nombrado censor de teatros, y luego redactor-jefe de *El Semanario patriótico;* cuando la invasión napoleónica en 1808, Quintana se unió a la Junta Central, redactó sus proclamas, y, en 1810, sucedió a Moratín el joven en la Interpretación de lenguas. Fué aquélla la época de su gloria. Al venir la Restauración, estuvo preso en Pamplona durante seis años (1814-1820); más tarde, no logró sino un empleo inferior en la Administración. Sabido es

que Víctor Hugo, siendo mozo, tuvo que pedir prestados unos pantalones para asistir a la consagración de Carlos X; Quintana continuó pobre hasta su última ancianidad: cuando fué públicamente coronado (el 25 de Marzo de 1855), tuvo que pedir dinero para comprarse un traje nuevo.

Fué un típico filósofo del siglo XVIII. El polígrafo Antonio de Capmany (1742-1813), autor de la *Filosofía de la Eloquencia* (1777), le acusó de haber excitado a la rebelión a los colonos de la América española con las imprudentes frases de un manifiesto. Una rebelión general, y menos todavía el levantamiento de un Continente, no resultan jamás de frases imprudentes. La vida pública de Quintana se distingue por una rectitud y una consecuencia excepcionales. Hay lamentable lisonja en su oda *Con ocasion de la paz entre España y Francia en 1795,* en la cual felicita a Godoy, y más aún en la *Cancion epitalámica* (1829), escrita en honor del cuarto matrimonio de su perseguidor Fernando VII. Pero esas no fueron sino transitorias flaquezas. No olvidemos que Quintana vivió en una época en que la libertad no existía, y que en vez de dar a la imprenta sus versos, tuvo que decorarlos para poderlos recitar a sus compañeros. En suma, fué un idealista indomable: no merecen más que respeto la noble sencillez de su vida y la firmeza de su independencia. Su defecto es cierta tiesura intelectual: si hubiese muerto a los cincuenta años, su fama sería mayor de lo que es; después de 1830 escribió poco, y en la última época de su actividad no hizo más que repetirse. Era un talento sano, vigoroso, todo de una pieza.

Quintana carece de la excesiva facilidad literaria que con tanta razón se echa en cara a los españoles: produjo poco, escribió en prosa el borrador de sus poesías

para versificarlas después, y las corrigió minuciosamente. Dejando a un lado *El duque de Viseo* (1801)—mediocre tragedia, fundada en un drama más mediano aún, *The Castle Spectre* (1798) de Matthew Gregory Lewis (1775-1818)—y su pieza *Pelayo* (1805), Quintana nos ha dejado únicamente treinta y cuatro poesías. Entre ellas figuran las odas de inspiración filantrópica—la oda a la invención de la Imprenta (1800), la oda a la expedición española para propagar la vacuna en América (recordemos que, todavía en 1847, Flaubert colaboró en una tragedia rotulada *Jenner, ou la découverte de la vaccine)*. Hay también odas patrióticas: en honor de Juan de Padilla (1797), en honor de la batalla de Trafalgar (1805), a España (1808) y al armamento de las provincias (1808). Tales son sus obras maestras: su mejor inspiración procedía del patriotismo, de la libertad, del progreso, y se expresa en una lengua noble, enérgica, sonora. Además es excelente prosista en las *Vidas de Españoles célebres* (1807-1833), y en las notas añadidas a las *Poesias selectas castellanas...* (1807, refundidas en 1830-1833), buena antología donde domina sin embargo un gusto demasiado exclusivamente clásico. En este respecto, Quintana permaneció invariable: nadie diría que sobrevivió quince años a Espronceda. Desigual, moviéndose siempre en un estrecho círculo, Quintana tiene algunos momentos soberbios, en que una vibrante retórica se junta con el apasionado orgullo de la patria.

Su amigo el sacerdote Juan Nicasio Gallego (1777-1853), que también procede del grupo salmantino, se dió a conocer con su *Oda a la defensa de Buenos Aires* (1807), y se hizo célebre al siguiente año con la oda al *Dos de Mayo*. No es esta la única nota de su lira: en su elegía a la duquesa de Frías, ha encontrado hermosas frases para conmemorar un dolor personal. Pero el ca-

pricho de la suerte ha querido que se le recuerde a Gallego por sus invectivas contra los franceses, a quienes admiraba, y contra los ingleses, que habían de ayudar a su pueblo a librarse del yugo napoleónico. Elogiado con exceso en vida, está quizá demasiado preterido ahora.

Otros poetas, competidores de los de Salamanca, formaban el grupo sevillano: entre ellos, debemos mencionar al deán del cabildo de Valencia, Félix José Reynoso (1772-1841), al canónigo de Córdoba Manuel de Arjona (1771-1820), y a los discípulos de este último: José María Blanco (1775-1841) y Lista, de los cuales volveremos a hablar. Son, en realidad, supervivientes del siglo XVIII, elegantes versificadores, delicados literatos de simpatías cosmopolitas, que han ejercido poca influencia. Reynoso se desacreditó apoyando a José Bonaparte. Blanco (llamado Blanco White) salió definitivamente de España en 1810, se estableció en Inglaterra, fué amigo de hombres tan diferentes como Southey, Lord Holland, John Stuart Mill y el cardenal Newman, y llegó a ser redactor-jefe de dos revistas: *El Español* (1810-1814) y las *Variedades; o Mensagero de Londres* (1823-1825), fundadas en beneficio de los españoles emigrados. Su soneto inglés *Night and Death* le valió mayor fama que cualquiera de sus poesías españolas. Créase lo que se crea, es notorio que el bello y caprichoso talento de este canónigo sevillano, permaneció alejado de la corriente española. La evolución literaria se aprestaba a tomar nuevo camino. Aun en los momentos en que estaba en su apogeo la influencia francesa, hubo quienes demandaron que se volviese a la verdadera inspiración romántica española, y el pleito del drama nacional fué defendido por Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) en su polémica (1814-1819) con José Joaquín de Mora. Pero el romanticismo iba a triunfar por vía indirecta. En 1803 salió a luz una

traducción española de la *Atala* de Chateaubriand; en 1816, una versión de *Paul et Virginie;* en 1818, Mariano Cabrerizo, librero de Valencia, comenzó a imprimir una colección de novelas, en su mayor parte francesas y de escaso mérito, cuyo carácter predominante era el romanticismo; en 1823 se fundó en Barcelona una revista romántica, *El Europeo;* de 1833 a 1833, los españoles emigrados en Francia y en Inglaterra se familiarizaron con las doctrinas que habían de propagar al volver a su patria; y el *Werther* fué traducido en 1835.

Uno de aquellos emigrados, desterrado en París, fué quien introdujo en España el romanticismo moderno. Poco ha respetado el tiempo la producción de FRANCISCO MARTINEZ DE LA ROSA (1787?-1862), imitador de Meléndez Valdés y de Quintana en los versos de su mocedad. Sus declamatorias tragedias, *La Viuda de Padilla* (1814) y *Moraima* (1818), no son de mérito más duradero que sus comedias al estilo de Moratín, como *La niña en casa y la madre en máscara* (1821); pero la casualidad hizo que se representara en París (1826), durante la estancia allí de Martínez de la Rosa, una imitación de la última pieza citada: *La mère au bal et la fille à la maison,* lo cual le sugirió el deseo de escribir para el teatro parisiense. No tenía doctrina literaria, y estando de moda el romanticismo, se sometió a él sin dificultad. Su *Aben Humeya* o *La révolte des Maures sous Philippe II,* se representó en la Porte-Saint-Martin (19 de Julio de 1830) y siguió figurando en los carteles durante dos meses; si hemos de creer a Marceline Desbordes-Valmore, el público de ese teatro no era muy exigente en aquella época: «on applaudit tout, bon ou mauvais; jamais on ne siffle». Habiendo regresado a España, Martínez de la Rosa introdujo el romanticismo francés con *La Conjuracion de Venecia* (1834), drama en prosa que obtuvo ver-

dadero éxito. Por el contrario, *Aben Humeya,* traducido al castellano por el autor, fracasó (1836), pero ambas obras tienen positiva importancia desde el punto de vista de la historia literaria. Más tarde, Martínez de la Rosa probó sus fuerzas en la novela histórica con *Doña Isabel de Solís, Reyna de Granada* (1837-1839-1846), desmayada imitación de Walter Scott, que todo el mundo está conforme en olvidar.

No era él en modo alguno un carácter revolucionario. El romanticismo encontró un paladín bastante más fuerte en Angel de Saavedra Remírez de Baquedano, DUQUE DE RIVAS (1791-1865), tipo clásico del joven aristócrata liberal que acaba por hacerse conservador. Partidario en un principio de Meléndez Valdés y de Quintana en sus poesías (1813), lo mismo que en sus dramas *Ataulfo* (1814) y *Lanuza* (1822), convirtióse al romanticismo durante sus diez años de destierro (1.° de Octubre de 1823—1.° de Enero de 1834). Es evidente el cambio de sistema en su poesía lírica *Al Faro de Malta* (1834), y sobre todo en *El Moro Expósito ó Cordoba y Burgos en el siglo X* (1834), poema narrativo en doce cantos, emprendido por consejo del célebre traductor de Aristófanes, John Hookham Frere (1769-1846), y precedido de un prólogo anónimo, especie de manifiesto literario, escrito por aquel delicado literato que se llamó Antonio María Alcalá Galiano (1789-1865). Pasajes brillantes, de rico y esplendido ropaje poético, exposición semi-épica de pintorescas leyendas nacionales, constituyen el fondo de las mejores poesías de Rivas. La representación de su drama *Don Alvaro ó la fuerza del sino* (22 de Marzo de 1835) es un acontecimiento que equivale, en la historia del teatro español, al estreno de *Hernani.* Escrito parte en prosa y parte en verso, *Don Alvaro* representa un esfuerzo cuyas situaciones son más emocionantes que ve-

risímiles. Sin embargo, esta extraña obra,—que proporcionó a Verdi el libreto de *La forza del destino* (1862)—por su mezcla de sonoros versos y de prosa declamatoria, por sus alternativas de lo sublime, de lo cómico, de lo extravagante y de lo terrible, acabó por señorearse de un público que, en el primer momento, quedó estupefacto ante tan atrevida novedad. Rivas no tuvo otro éxito dramático comparable con el de *Don Alvaro,* pero en sus *Romances históricos* (1841) se descubre con frecuencia una potente bizarría que le hubiera colocado entre los mejores poetas del siglo, si no se hubiese extraviado en el laberinto de la política.

Un año después del estreno de *Don Alvaro*, triunfó otra vez el romanticismo con *El Trovador* (1836) del joven estudiante de medicina gaditano ANTONIO GARCIA GUTIERREZ (1812-1884), maestro en suave poesía, que presta cierto encanto a obras inferiores como *Simon Bocanegra* (1834), *Venganza catalana* (1864) y *Juan Lorenzo* (1865). Sólo sobrevive *El Trovador,* y no exclusivamente, en verdad, á causa de la ópera (1853) de Verdi, cuya música no pudo salvar a *Simone Boccanegra*(1857). *El Trovador* es un melodrama en el que la concepción trágica va acompañada de frases de gran tino teatral y de positivo valor literario—combinación feliz que no volvió a encontrar su autor en tan alto grado. Parece, en efecto, que no les era posible a los dramaturgos románticos repetir el éxito de sus primeras obras. Tal ocurrió también a JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH (1806-1880) cuyos *Amantes de Teruel* (1837) relegaron al olvido las obras sobre el mismo tema de Rey de Artieda, Tirso de Molina y Montalván. Hartzenbusch tuvo talento y conciencia artística; no le faltó sino genio y olfato crítico: por eso redactó su drama tres veces, sin darse cuenta de que en cada arreglo perdía la obra en frescura lo

que ganaba en exactitud de pormenores. Con más experiencia, Hartzenbusch escribió *Doña Mencia ó la boda en la Inquisicion* (1830) y *La Jura en Santa Gadea* (1844), piezas de transitoria fama, donde en vano buscaríamos el fuego de su primer ensayo.

Alcanzó su apogeo el romanticismo con la representación de *Los Amantes de Teruel,* y para pagar su tributo a la moda, compuso el astuto Antonio Gil y Zárate (1793-1861) su *Carlos II el Hechizado* (1837), drama que dió lugar a manifestaciones que nada tenían que ver con la literatura. No habiendo ejercido ninguna influencia, Gil y Zárate no pasa de ser una afortunada medianía, de bastante menos importancia que el amigo de Blanco White, ALBERTO LISTA (1775-1848), canónigo de Sevilla, versificador excelente en la admirable obra *A la muerte de Jesús* y en el romance titulado *La cabaña,* lleno de serena y exquisita resignación. Sin embargo, Lista es menos conocido como poeta que como notable profesor del colegio de San Mateo en Madrid, donde tuvo por colega al terrible Josef Gómez Hermosilla (1771-1837) cuyo *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) era el manual obligatorio del buen gusto y de la corrección pedantesca.



El más famoso de los alumnos del colegio de San Mateo fué JOSÉ DE ESPRONCEDA (1808-1842), que a la edad de catorce años se afilió a una sociedad secreta llamada *Los Numantinos;* salió preso de Madrid, con destino a un convento de Guadalajara, donde por consejo de Lista (que llegó a componer algunas octavas de la obra), comenzó un poema épico, *El Pelayo,* ensayo interesante que no deja entrever en nada al futuro jefe de la escuela romántica. De vuelta en Madrid, Espronceda tomó parte, probablemente, en nuevas conspiraciones; huyó a Gibraltar, y de allí a Lisboa, donde, según cuenta, después de

pagar cierto impuesto, arrojó desenfadadamente al agua las dos pesetas que componían su caudal, «por no querer entrar en tan gran capital con tan poco dinero». En Lisboa vió por vez primera a su compatriota Teresa Mancha, joven de quince años que había de desempeñar un papel bien triste en su leyenda; hacia fines de 1827, Espronceda huyó a Londres, donde halló casada a Teresa; la raptó en 1829, y, pasando por los Países Bajos, fué a París, donde se batió en las barricadas durante los tres días de Julio de 1830. Después de haber intentado en vano promover una insurrección en Navarra, volvió a París, se alistó entre los voluntarios que iban a ayudar a los polacos, y regresó a España con ocasión de la amnistía de 1833. Era hijo de un militar, y entró en el cuerpo de guardias de la real persona; habiendo leído en un banquete versos satíricos de carácter político, perdió su grado y fué desterrado a Cuéllar, donde escribió una novela histórica de escaso mérito: *Sancho Saldaña o El Castellano de Cuellar* (1834). Volvió luego a Madrid y se hizo periodista, predicó la insurrección, se batió en las barricadas madrileñas de 1835-1836, tomó parte en el triunfo liberal de 1840, haciendo alarde de opiniones republicanas. Habiéndose separado de Teresa (m. 1839) hacia 1836, publicó en 1840 un tomo rotulado *Poesias*, que contiene algunas de sus obras maestras líricas; en 1841 salieron a luz las entregas de *El Diablo Mundo,* la segunda de las cuales es el magnífico *Canto a Teresa.* En 1841 fué nombrado secretario de la Legación española en La Haya; volvió luego a Madrid, y fué electo diputado por Almería; murió el 23 de Mayo de 1842, después de cuatro días de enfermedad, agotado por su tempestuosa vida, a la edad de treinta y tres años. Pudo morir en el cadalso; pudo hacerse hombre de orden y convertirse, como otros «Numantinos», en solemne bur-

gués, defensor de las instituciones. En todo caso, su labor poética quedaba hecha.

No cabe poner en duda que tomó por modelo a Byron. A veces la imitación es notoria: la célebre *Cancion del Pirata* recuerda indefectiblemente *The Corsair*, y la carta de Elvira en *El Estudiante de Salamanca,* casi no es otra cosa que una bella traducción de la epístola de Julia en *Don Juan*. Como Byron, Espronceda llegó a ser héroe de un mito, e hizo todo lo posible para representar su papel. Con manifiesto placer divulgaba el rumor de sus maldades, y ofrecía al mundo su retrato bajo los rasgos de héroes pálidos, tenebrosos e irresistibles. Don Félix de Montemar, en *El Estudiante de Salamanca*, es un

«Segundo don Juan Tenorio,
Alma fiera e insolente,
Irreligioso y valiente,
Altanero y reñidor:
Siempre el insulto en los ojos,
En los labios la ironía,
Nada teme y todo fía
De su espada y su valor.»

En la ardorosa declamación, *A Jarifa en una orgia,* se vuelve a hallar el mismo desordenado anhelo de imposibles placeres, la misma pintoresca combinación de misantropía y de idealismo. Así también el Fabio del fragmentario *Diablo Mundo*, está animado por aquel sopio byroniano de desdeñoso pesimismo, de épico sarcasmo. Y de esta suerte, de un cabo a otro de su obra, el protagonista es siempre uno e idéntico: José de Esproceda.

Es dudoso que haya logrado nunca ningún escritor ocultar por completo su personalidad; Espronceda no lo intentó jamás, y así su producción dramática estaba con-

denada de antemano al fracaso (1). Pero lo violento de su carácter, su *yoismo* artístico al cual nada puede abatir, dan vida y colorido a sus soberbios cantos. Su actitud rebelde, su locura de amor y de libertad, que llega hasta el libertinaje y la anarquía, son características de una época, más bien que de un pueblo; en eso es cosmopolita, mejor que nacional. Pero la despiadada observación que revela *El Verdugo*, la idealizada concepción de Elvira en *El Estudiante de Salamanca*, representan igualmente la tradiciones de Quevedo y de Calderón; mientras que su soberbia retórica, su frase harmoniosa y sonora, sus brillantes imágenes, su vehemente ampulosidad, son reflejo de la fuerza y de la flaqueza de España. En resumen, Espronceda es el lírico español más poderoso y admirable del siglo XIX.

Los elogios de los mejores críticos no han logrado popularizar los *Preludios de mi lira* (1833) del catalán Manuel de Cabanyes (1808-1833), que murió demasiado joven para desarrollar sus energías. Es un poeta para poetas, que se inspira especialmente en Fray Luís de León; pero los admirables hendecasílabos *A Cristo* inclinan a creer que hubiera aceptado sin dificultad el romanticismo. Otro levantino alcanzó triste celebridad por la contradicción entre su vida y los hábitos que llevaba.

---

(1) Espronceda escribió un drama en prosa: *Amor venga sus agravios* (1838), en colaboración con Eugenio Moreno López; y una comedia en verso, *Ni el tio ni el sobrino* (1834), en colaboración con Antonio Ros de Olano, luego marqués de Guad-el-Jelú (1802-1887), autor de la misteriosa novela *El Doctor Lañuela* (1863), que nadie tiene la pretensión de haber entendido. *Amor venga sus agravios* salió a luz con el seudónimo de don Luis Senra y Palomares. *Doña Blanca de Borbon*, impresa en cortísima tirada el año 1870, no se ha publicado verdaderamente hasta 1907.

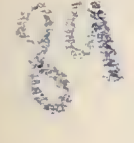
JUAN AROLAS (1805-1849), después de ordenarse, fué atacado por la calentura romántica, puso por obra sus extravagancias, y derramó una mórbida sensualidad en sus *Poesias caballerescas y orientales* (1840) y en sus *Poesias religiosas, orientales, caballerescas y amatorias* (1842). Su orientalismo es el orientalismo convencional de Byron, Moore y Víctor Hugo, pero hay en él una emoción personal que en vano se buscaría en las *Poesias asiaticas* (1833), obra póstuma de Gaspar María de Nava Álvarez, conde de Noroña (1760-1815), que se limitó a traducir friamente las versiones latinas e inglesas de Sir William Jones (1746-1794), de Joseph Dacre Carlyle (1759-1804) y de otros orientalistas. Arolas murió loco, sin haber adquirido otra fama que la de ser un cura casi erotomaniaco; hay en ello injusticia, porque sus febriles versos están frecuentemente animados por un hálito de auténtica poesía. No se sabe bien por qué NICOMEDES PASTOR DIAZ (1811-1863) afectó en sus *Poesias* (1840) una melancolía que contrasta con el excelente humor que le caracterizaba en su vida privada. Esa nota triste vuelve a dejarse oir en *De Villahermosa a la China, Coloquios íntimos* (1858), especie de novela autobiográfica, cuyo fracaso desalentó profundamente al autor. Díaz, escritor de admirables dotes, es uno de los muchos literatos españoles que se han hundido en la sima política.

Deberíamos estar bien enterados de la vida de JOSÉ ZORRILLA (1817-1893), el cual escribió sus *Recuerdos del tiempo viejo* (1880), libro más interesante que exacto. Célebre en España desde 1837, año en que leyó sus famosos versos en los funerales de Larra, y conocido en el extranjero desde su mocedad, Zorrilla escribió copiosamente y adquirió gran popularidad como lírico y como dramaturgo, antes de su viaje a Francia. Luchando siempre con la falta de recursos, marchó a Méjico en

1855, y allí fué protegido por el emperador Maximiliano, pero volvió con las manos vacías en 1866. Por último, las Cortes votaron (1884) para él una pensión que pusiera su vejez a salvo de la miseria y—¡oh sarcasmo! —se le coronó públicamente en Granada (22 de Junio de 1889). ¿Transcendieron a su producción estas dificultades económicas? Harto menos de lo que podría pensarse, porque nunca hubiera llegado a ser un artista perfecto: había nacido improvisador. Él mismo dice que escribió *El Puñal del Godo* en veinticuatro horas. También cuenta que compuso versos destinados a servir de texto a los grabados que hizo Gustavo Doré para ilustrar las poesías de Tennyson: un enemigo no hubiera podido dar con un detalle más significativo. El descuido de Zorrilla le perjudicará siempre ante los críticos severos, pero no se explicaría, sin sus cualidades extraordinarias, el encanto que durante tanto tiempo tuvo para sus contemporáneos. Poseyó espíritu nacional, espontaneidad, y, aunque él lo negase, sentido dramático. La suerte de los poemas de Scott amenaza también a las poesías, más sonoras que aquéllos, de Zorrilla; se leen los *Cantos del Trovador* (1841) y la *Leyenda de Muhamad Al-Hamar el Nazarita, rey de Granada* (1847), más por su asunto, que por la perfecta belleza de la forma. Con todo, del mismo modo que Scott sobrevive por sus novelas, así Zorrilla será inmortal por algunos de sus dramas, como *Don Juan Tenorio* (1844)—cuyas fuentes son *Don Juan de Marana, ou La chute d'un ange* (1836) de Dumas padre, y *Les âmes du Purgatoire* (1825) de Próspero Mérimée—y *El Zapatero y el Rey* (1850), refundición de una comedia de Hoz y Mota, para no hablar de *El puñal del Godo* (1842), fundado en el *Roderick* (1814) de Southey. Sometidos a detenido examen los procedimientos literarios de Zorrilla, cansa su constante aban-

dono; en escena, sus grandes efectos y su lirismo desbordado, hacen de él una verdadera potencia.

Espronceda había tenido un continuador: Miguel de los Santos Alvarez (1818-1892), dulce soñador que se atrevió a publicar (1853) una continuación del *Diablo Mundo;* sobrevive la memoria de este bizarro poeta, porque escribió un cuento encantador: *La proteccion de un sastre* (1840). Zorrilla logró otro continuador de mejores dotes: José Heriberto García de Quevedo (1819?-1871), natural de Venezuela, muerto en París durante la Commune; acabó con gran maestría tres poemas que Zorrilla dejó sin terminar cuando marchó a Méjico: *Pentápolis, María* y *Un cuento de amores*. Ninguno de los dos poseía la varonil originalidad del pesimista cristiano Gabriel Garcia Tassara (1817-1875), cuya fama ha perdido bastante a consecuencia de la reacción contra el romanticismo, y quizá también a causa del mentís que los sucesos dieron a todos sus augurios políticos, como pudo observarse en 1872, cuando sus versos se coleccionaron, mucho tiempo después de las circunstancias que habían dado lugar a ellos. Profeta frustrado, era verdadero poeta, y supo expresar sus desesperados temores en *Un Diablo más*, cuya ruidosa harmonía contrasta con la melodía solemne del *Himno al Mesías*.



El atractivo romántico sedujo algún tiempo a Manuel Breton de los Herreros (1796-1873), pero su *Elena* (1834) no puede contarse entre sus triunfos. Bretón continuó la tradición de Moratín hijo, ya proseguida por Martínez de la Rosa en sus principios, y por el mejicano Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), el conocido autor de la comedia *Indulgencia para todos* (1818). Bretón comenzó en 1824 con *A la vejez viruelas* (pieza en prosa, compuesta en 1817) y siguió escribiendo hasta 1867, fecha de *Los sentidos corporales*. Su *Escuela de*

Matrimonio (1852) es la más pretenciosa y quizá la mejor de sus innumerables comedias, donde procura pintar la clase media, con fidelidad acompañada de ironía y de propósitos didácticos. Bretón escribió demasiado (175 obras dramáticas), y tiende a imponer su intención moral de una manera demasiado ostensible, pero es un versificador de maravillosa destreza, y no cabe negar que obras como *Marcela o ¿cuál de los tres?* (1831), que todavía se representa, es de muy festivo ingenio y revela notable conocimiento del teatro. Citemos *Muérete y verás!* (1837), *Ella es él* (1838), *El pelo de la dehesa* (1840) y *El cuarto de hora* (1840), y no habremos hecho sino desflorar la lista de las divertidas creaciones de aquel hombre de genial espíritu.

Al lado de Bretón debemos poner a Ventura de la Vega (1807-1865), natural de la República Argentina y condiscípulo de Espronceda. Su falta de recursos le obligó a ocuparse en arreglos de unas sesenta piezas francesas, antes de permitirse el lujo de escribir *El Hombre de mundo* (1845), drama por el cual se echó de ver que era un discípulo de Moratín hijo y de Bretón. En esa obra se observa una ingeniosa ironía que desgraciadamente no duró mucho: ya en *La Crítica de El sí de las Niñas* (1848), la sutileza degenera a veces en caricatura. Malgastando su talento entre bastidores y en la política, Vega abandonó demasiado pronto la literatura. Pero conserva en ella un honroso puesto por su *Hombre de mundo* y por algunas elegantes poesías, como *La Agitacion* y *Orillas del Pusa*, que demuestran singular maestría de forma. Su tragedia *La Muerte de César* (1865), exposición dramática de los principios del cesarismo, no representa adecuadamente la parte sólida de su delicado talento.

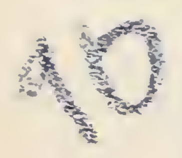
También nació en América la cubana Gertrudis Gomez de Avellaneda (1814-1873), que se estableció en

España hacia 1836, publicando en *La Aureola* (1839) algunas poesías con el seudónimo de *La Peregrina.* Nadie se acuerda ya de *Sab* (1839), de *Dolores* (1851), ni de *Guatimozin, último emperador de Méjico* (1853). Como novelista, fracasó; como poeta, adquirió fama duradera, algo exagerada, sin embargo, por Villemain y otros eruditos demasiado galantes. Reconozcamos que sus elevadas dotes de imaginación y de harmonía, resplandecen en sus *Poesías líricas* (1841), y en sus varoniles dramas: *Alfonso Munio* (1844), la tragedia bíblica *Saul* (1849) y especialmente *Baltasar* (1858). En ella la primera inspiración es la mejor: sus enmiendas son casi siempre desdichadas. Fué de verdadero temperamento poético, y ninguna de las poetisas modernas la supera en fervor lírico, como no sea Cristina Rossetti.

Bastará mencionar rápidamente a escritores como Eulogio Florentino Sanz (1825-1881), del cual aún se representa el drama *Don Francisco de Quevedo* (1848) y, que quizá es mejor conocido por su *Epístola,* deliciosa poesía que escribió en Berlín y que va dedicada a su amigo Pedro Calvo Asensio, director de *La Iberia,* a principios de 1856; Narciso Sáenz Díez Serra (1840-1877), improvisador notable, y autor de la excelente comedia *¡Don Tomás!* (1858); y Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890), talento demasiado ponderado, del cual sólo sobrevive *La Rueda de la Fortuna* (1849). Hablemos más bien de MANUEL TAMAYO Y BAUS (1829-1898), que se dió a conocer por una imitación de Schiller, *Juana de Arco* (1847), sufrió la influencia de Alfieri en *Virginia* (1853) y se ejercitó en el drama clásico con *Locura de Amor* (1855), la más célebre obra de su primera época. Entre sus éxitos populares figuran *La bola de nieve* (1856), donde pinta la bajeza de los celos, y *Lances de honor* (1863), elocuente declamación contra el duelo. Tamayo y Baus hubo de do-

blegarse a veces al gusto madrileño, arreglando piezas de Augier, de Octavio Feuillet y de otros dramaturgos franceses menos importantes, como Léon Laya (1811-1872) y Pablo Féval (1817-1887). *Un drama nuevo* (1867), la más pretenciosa y quizá la mejor de sus obras, representa verdaderamente el término de su vida literaria. Era Tamayo de familia de actores, y conocía mejor que sus rivales los recursos escénicos; a estos conocimientos técnicos unía dotes de creador, y una destreza prosódica que maravillaba a lectores y oyentes.

Su contemporáneo Adelardo López de Ayala (1829-1879), habría podido adquirir perdurable fama como poeta y como autor dramático, si se hubiera preocupado menos de tésis y de doctrinas, y—digámoslo—si no hubiese malgastado su hermoso talento en las mezquinas luchas de la política. *El Tanto por ciento* (1861) y *Consuelo* (1878) son sagaces arengas en pró de una elevada moral privada y pública, escritas con extraordinaria habilidad. Si una destreza consumada, un cuidado escrupuloso de los detalles, unas admirables dotes de versificador sonoro, bastasen para determinar el dominio de la escena, López de Ayala figuraría en la primera fila de los dramaturgos contemporáneos. Con todo, su sarcasmo es exagerado, y—lo que es más grave—sus personajes son más bien tipos generales que caracteres individuales. No por eso dejó de ser en su época una verdadera potencia dramática, y siempre tendrán admiradores sus obras *Un Hombre de Estado* (1851) y *Rioja* (1854), bellos dramas del principio de su carrera, que no llegó a sobrepujar después.



Entre los poetas de segundo orden de este período, no debemos olvidar a José Joaquin de Mora (1783-1864), a quien ya hemos citado; literato demasiado versátil, no acertó más que una vez, en las *Leyendas Españolas*

(1840), donde reproduce la nota irónica de Byron con afortunada fidelidad y en versos de gran mérito. VENTURA RUIZ AGUILERA (1819?-1881) ganó popularidad con los *Ecos nacionales* (1849); allí, como en las *Elegías y Armonías* (1863) y en las *Estaciones del año* (1879), hay buenos versos, los hay hasta encantadores: pero ninguno perfecto. En esas poesías se echa de ver un alma abierta a toda aspiración generosa, una sinceridad conmovedora; se observa igualmente demasiada distancia entre el pensamiento y su desarrollo; sin embargo, si Ruíz Aguilera no se eleva a grandes alturas de expresión, tiene momentos felices, en que nos cautiva por su cándida ternura y su optimismo a toda prueba. No deja de sorprender el notar un timbre femenino en los acentos de JOSÉ SELGAS Y CARRASCO (1822-1882), que formaba parte de la redacción del batallador periódico *El Padre Cobos* (24 de Setiembre de 1854-30 de Junio de 1855; 5 de Setiembre de 1855-30 de Junio de 1856). En su *Primavera* (1850), sus poesías se hallan de tal suerte en harmonía con los sentimientos convencionales, que era forzosa su popularidad. En nuestros días, cuando su hora pasó, es censurado tan injustamente como elogiado fué con exceso: ya es algo haber sido un buen versificador, cuya delicadeza no fué nunca vulgar. Su prosa es la de un periodista, escrita para vivir veinticuatro horas. Mencionaremos finalmente a JUAN MARTINEZ VILLERGAS (1817-1894), otro excelente periodista, hombre de partido y de ingenio, que sobrevive en sus *Poesias jocosas y satíricas* (1842), en *El Baile de las brujas* (1843) y en *El Baile de Piñata* (1843), obras llenas de picaresca malicia.

Ya en 1838, RAMON DE CAMPOAMOR (1819-1901) se había dado a conocer con su obra dramática: *Una muger generosa*. Era un astuto asturiano que pensó primero

en hacerse jesuíta, optó luego por la medicina, y finalmente repartió su tiempo entre la política, la filosofía, el drama y la poesía. La política de los literatos no vale mucho más que la literatura de los políticos, y Campoamor no fué excepción de la regla. Versificador romántico en *Ternezas y flores* (1840) y en *Ayes del alma* (1842), no tenía talla para rivalizar con Espronceda ni con Zorrilla; cambiando bruscamente de manera, cautivó al público con sus *Doloras* (1846). Hasta muchos años más tarde no publicó sus *Pequeños Poemas* (1872-1873-1874) ni sus *Humoradas* (1886-1888), pero conviene mencionarlos aquí por la estrecha relación que existe entre tales composiciones. Se ha sostenido que, con esos diversos nombres—*doloras, pequeños poemas* y *humoradas*—Campoamor inventó un nuevo género poético. ¿Cómo distinguir esas formas unas de otras? Según el autor, *humorada* es un rasgo intencionado; *dolora,* una humorada convertida en drama; y *pequeño poema,* una dolora amplificada. ¿Qué es, por consiguiente, una *dolora*, la más antigua de aquellas formas, y la que— a juzgar por su *Poética* (1883)—tiene más importancia, en opinión de Campoamor? «Dolora—dice—significa una composición poética, en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica». La dolora es un drama corto, pero «en ese drama particular se ha de resolver, por medio del sentimiento o de la idea, un *problema universal*». En las doloras, «el fondo lo es todo, sin que la forma externa entre en ellas como elemento esencial». Estas definiciones y explicaciones siguen siendo demasiado vagas.

Un crítico sagaz, el Sr. Peseux-Richard, hace notar secamente que las *humoradas* son tan antiguas como cualquiera otra forma literaria, y que la originalidad de Campoamor se reduce a la invención de un nombre. Si

Campoamor hubiera sido consecuente, habría llegado a ser un conceptista; felizmente no hizo mucho caso de las teorías que ideó después de realizar los hechos. Sin duda penetró a veces en el terreno del sentimentalismo, sustituyendo un epigrama con una paradoja. Con todo, a pesar del desprecio que afectó hacia la técnica, fué, en sus momentos felices, admirable artista de la miniatura, maestro en la esfera de la expresión concisa. Popular, con justa razón, en su patria, Campoamor fué uno de los pocos poetas españoles modernos cuya fama traspasó los Pirineos; pero no ha sido, en ningún concepto, un producto característico del terruño, y quizá debía más a Víctor Hugo de lo que él quería admitir, cuando escribía que jamás tomó «un solo asunto ni una sola idea de ningún poeta.»

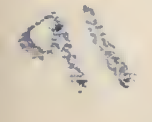
Campoamor, célebre poco después de la muerte de Espronceda, vivió hasta principios del siglo XX, y sobrevivió mucho tiempo a su joven contemporáneo Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Huérfano a los diez años de edad, Bécquer fué educado en Sevilla por su madrina, se negó a seguir ninguna carrera, y vino a Madrid a los diez y ocho años, experimentando todo género de sinsabores. Diéronle en 1857 un modesto empleo que no supo conservar: logró vivir dedicándose a míseros menesteres periodísticos, hasta que la muerte vino a libertarle. Sus obras (1871) se distribuyen en leyendas en prosa y poesías modestamente rotuladas *Rimas*. Aunque se advierta la influencia de Hoffmann en la prosa de Bécquer, éste se expresa con personal acento en mórbidas fantasías, como *Los ojos verdes*, donde Fernando sacrifica su vida por amor a las sirenas; en el relato de la locura de Manrique en *El rayo de Luna,* o la descripción del sacrilegio de Daniel en *La Rosa de Pasion*, o aquel imponente y fantástico fragmento: *La mu-*

jer de piedra. Así como se descubre a Hoffmann en la prosa de Bécquer, así se echa de ver al Heine del *Intermezzo* en las setenta y seis poesías que constituyen sus *Rimas,* donde a veces el poeta sevillano sustituye cierta nota de misteriosa hechicería al incomparable sarcasmo del alemán. La tormentosa existencia de Bécquer explica las desigualdades de estilo que en sus obras se observan: para hacerle justicia, hay que leer algunos trozos escogidos, en los cuales sus rimas de aparente sencillez y sus cadencias dulcemente melodiosas, expresan con arte admirable las calenturientas visiones del poeta.

Mucho espacio hemos dedicado al verso. Tócale ahora a la prosa, en la cual ninguna figura más notable podemos recordar que la de MARIANO JOSÉ DE LARRA (1809-1837), hijo de un medico español que se incorporó al ejército francés. El joven Larra, natural de Madrid, se educó en Francia, y volvió a España a los ocho años, hablando mal la lengua en la que con tanta maestría había de escribir. Estudió a ratos Derecho, pero no tenía vocación para esa carrera: regresó a Madrid, donde contrajo matrimonio, en el que fué desgraciado, y se dedicó al periodismo. Cultivó el teatro en *No más mostrador* (1831), imitación extravagante de dos piezas francesas: *Le portrait de Michel Cervantes* (1802) de Miguel Dieulafoy (1762-1823) y *Les Adieux aux comptoirs* (1824) de Eugenio Scribe (1791-1861); también escribió *Macias* (1834), drama romántico cuyo asunto se vuelve a encontrar en *El Doncel de don Enrique el Doliente* (1834), novela histórica que sólo tuvo pasadero éxito. Con todo, si Larra no acertaba a crear caracteres ni a referir sucesos, sobresalía en el arte de observar y de satirizar. Diestro en burlar a la censura que constantemente le amagaba, se multiplicó bajo los seudónimos de «El Duende satírico», de «Andrés Niporesas», de

«Ramon Arriala», y usando los de «Juan Pérez de Munguía» y «Fígaro», se hizo célebre en *El Pobrecito hablador* (1832-1833)) y en la *Revista española* (1834). Fué un escritor consumado, un ingenio dotado de penetrante agudeza y de incisivo lenguaje, que todavía impresionan cuando se leen artículos como *El Dia de Difuntos*. Pone al descubierto, con cruel amargura, la política española y las flaquezas de sus compatriotas; poco animador es oir a cada paso que todos los hombres son unos canallas y que todos los males son irremediables; pero es imposible leer las pesimistas páginas de Larra sin admirar su talento, su macabro humor y su áspera lucidez de juicio. A los veintiocho años, a consecuencia de un percance amoroso, se mató de un tiro. Ha tenido sucesores, pero ninguno de ellos ha sido digno de ocupar el puesto que dejó vacante. Ingenio análogo, aunque mucho menos amargo, se observa en el autor de *El Espejo de mi tierra* (1840), Felipe Pardo (1806-1868), discípulo de Lista y conocido en toda la América española como escritor de la linda comedia *Una huérfana en Chorrillos* (1833); pero no nos corresponde analizar las obras de este peruano, que volvió muy pronto a su país.

Debemos mencionar al autor de ensayos José Somoza (1781-1852), carácter admirable, prosista encantador, indiferente a la gloria literaria, aunque satisfecho de haber merecido los elogios de Quintana. Pueden dejarse a un lado sus poesías y sus «ensayos rítmicos» (1822-1834-1835), pero en sus *Obras... Artículos en prosa* (1842), colección muy interesante, Somoza cuenta con deliciosa finura sus recuerdos de España, de una España romántica, apropósito para entusiasmar a Teófilo Gautier. Pintor de más deslumbrador colorido fué Serafin Estébanez Calderón (1799-1867), «El Solitario» cuya biografía escribió su sobrino Antonio Cánovas



del Castillo, jefe del partido conservador y algo literato en sus ratos de ocio. Salvo un soneto sobre los ladrones de libros—soneto enderezado contra el famoso coleccionista y bibliógrafo Bartolomé José Gallardo (1776-1852)—las *Poesías* (1831) de Estébanez Calderón hállanse tan olvidadas como su novela *Cristianos y Moriscos* (1838) y como su obra póstuma incompleta: *De la conquista y pérdida de Portugal* (1885). Lo único que sobrevive de él son sus *Escenas andaluzas* (1847), obra que no ha alcanzado popularidad a causa de la afectación del autor, que esmalta sus páginas de modismos locales o de deliberados arcaísmos, hasta el punto de hacerse a veces ininteligible. Las *Escenas,* colección de recuerdos de costumbres y hábitos de la vieja Andalucía, tienen especial mérito, porque nos revelan las impresiones de un hombre de talento, que apreciaba—quizá con algún exceso—el detalle pintoresco y las frases de relumbrón.

Ramon de Mesonero Romanos (1803-1882), «El curioso parlante», es considerado por muchos como discípulo de Larra. En realidad, los primeros capítulos de su *Panorama Matritense* (1835)—titulado luego *Escenas matritenses*—salieron a luz seis meses antes de los primeros ensayos de ese género escritos por Larra; además, no se observa en él ninguna huella de la enérgica concisión de Fígaro: es más bien de cierta prolijidad, que a veces no carece de gracia. Su mérito consiste en habernos legado un animado cuadro del Madrid anterior a la deplorable modernización de la villa y corte, ayudándonos así a reconstituir la vida social de la época. Mesonero escribe como suelen hablar los hombres de mundo: con naturalidad y sencillez; estas cualidades son perceptibles en sus interesantes *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid* (1880).

También debemos otros relatos de costumbres y de

tradiciones a Cecilia Francisca Josefa Böhl de Faber, que se casó tres veces y a quien se cita siempre por su seudónimo literario: FERNÁN CABALLERO (1796-1877), nombre de un lugar de la Mancha. Esta escritora de tan nacional espíritu era una alemana políglota: su primera obra: *Sola, oder Wahrheit und Schein* (1840), fué redactada (1833) en alemán; el bosquejo de *La Gaviota* (1849) se escribió en francés, y el borrador de *La Familia de Albareda* (1856) en alemán. Fernán Caballero pasaba de los cincuenta cuando se estrenó en la literatura española con *La Gaviota,* agradable novela que obtuvo merecido éxito, a pesar de su sensiblería y de sus amonestaciones morales: es una pintura fiel de las costumbres andaluzas de aquel tiempo, y hay naturalidad en su estilo. Con todo, deslízase en él cierto asomo de falsedad en cuanto se transporta la escena de la aldea a los salones, y se confirma la sospecha de que Fernán Caballero inventaba sin observar con exactitud cuando tropezamos con peleles articulados como el Sir Jorge Percy de *Clemencia* (1862): fijemos también la atención en aquel par inglés de *Magdalena* que bebe *shrub* en Sevilla, rasgo cómico inconsciente que no podría superarse. Este es el lado ridículo de un delicado talento. La tendencia didáctica de Fernán Caballero aumentó con el tiempo, y sus últimas obras adolecen de exceso de sermones y de prédicas; pero mientras se limita a contar y a describir, como en los *Cuadros de costumbres* (1862), consigue ofrecer una encantadora serie de tiernas impresiones. No la comparemos con Gertrudis Gómez de Avellaneda, de quien ella se burlaba llamándola *la Magna:* más se parece a ANTONIO DE TRUEBA (1819?-1889), autor de los *Cuentos de color de rosa* (1859), de los *Cuentos campesinos* (1860) y de otras colecciones populares que la misma Fernán Caballero encontraba demasiado dulzonas.

La fuerza de imaginación que se echa de menos en tan estimables obras, se halla en *El Señor de Bembibre* (1844), novela del amigo de Espronceda, ENRIQUE GIL Y CARRASCO (1815-1846), que también fué excelente poeta lírico. Quizá la intriga de *El Señor de Bembibre* se asemeja demasiado a la de *The Bride of Lammermoor,* pero, por lo que hace al brío y a la originalidad del interés, el libro de Gil es tal vez la mejor novela histórica escrita por un español en el siglo XIX: la riqueza de recursos románticos, el colorido y la brillantez del estilo, fundamentan su duradera boga. No hay que olvidar a otro novelista de análogo género, el basco FRANCISCO NAVARRO VILLOSLADA (1818-1895), que empezó escribiendo un poema épico rotulado *Luchana* (1840), caracterizado por un anticarlismo bastante curioso en el futuro secretario del pretendiente. Villoslada prodigó sus fuerzas en el periodismo, pero algunas de sus novelas historicas, como *Doña Urraca de Castilla* (1849) y *Amaya ó los Vascos en el siglo VIII* (1877), merecen sobrevivir como reconstituciones llenas de inspirada fantasía. Pocos novelistas han poseído dotes naturales superiores a las de MANUEL FERNANDEZ Y GONZALEZ (1821-1888), inagotable inventor de emocionantes episodios narrados con soltura. Su pobreza le obligó a producir en demasía, y la mayor parte de sus innumerables y descuidadas improvisaciones han muerto para siempre. En esa masa informe se destacan sólo *Men Rodriguez de Sanabria* (1853), *Martin Gil* (1854) y *El Cocinero de Su Magestad* (1857), y quizá sea mucho decir.

El llamado «De Maistre español», JUAN DONOSO CORTÉS (1809-1853), marqués de Valdegamas, escribió un notable *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo considerados en sus principios fundamentales* (1851). Con harta frecuencia Donoso, el más into-

lerante de los hombres (como podía esperarse de quien modificó súbitamente sus convicciones más profundas), abruma a sus lectores con afirmaciones teológicas, y a veces ese pontífice de intransigente ortodoxia, expone peligrosas teorías. Es demasiado enfático: Campoamor puso el dedo en la llaga cuando escribió: «Al Sr. Donoso le parece que la rimbombancia es una de las cualidades del sublime, y se equivoca. En lo único en que se parecen los gigantes y los enanos, es en lo estentóreo de la voz». No obstante, Donoso escribe con elocuencia y pasión extraordinarias—y también con una convicción de su infabilidad personal, que no tiene igual en literatura. Este inmenso orgullo, que en otro cualquiera sería ridículo, no lo es en él: detrás de su apasionada fraseología, hay siempre una fuerza, un hombre convencido. Leyéndole, se recuerda la profunda sentencia de Coleridge: «El que pone al cristianismo por encima de la verdad, pondrá después a la Iglesia por encima del cristianismo, y acabará por ponerse a sí mismo por encima de la Iglesia». Donoso no supo sortear este escollo.

Era el polo opuesto de su aliado el presbítero de Vich, Jaime Balmes (1810-1848), el autor de *El Protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (1844), uno de los más ingeniosos libros de controversia moderna. Para Donoso, la razón humana es un lazo del demonio; Balmes recurre a ella a cada paso, y su obra es buen ejemplo de discusión persuasiva, aunque sin gran preocupación de la forma literaria. Embebido en el periodismo, Balmes no tuvo tiempo de llegar a ser un literato. Por eso también este maestro en polémica es menos fuerte en la esfera del pensamiento abstracto. Con todo, su *Filosofía fundamental* (1846), basada en el criterio escolástico, con influencias cartesianas y escocesas, ofrece todavía bas-

tante interés e indica cierta tendencia de España a entrar en el movimiento filosófico moderno.

Un colaborador de Balmes, José María Quadrado (1819-1896), se distinguió en los estudios arqueológicos, cuyo iniciador en España había sido el artista Francisco Javier Parcerisa (1803-1875), que trabajó con el entendido Pablo Piferrer (1818-1848) en el primer tomo de los *Recuerdos y bellezas de España,* publicado en 1839. El texto de algunos otros volúmenes lo redactó Quadrado, que reconstituyó con arte y erudición la historia arqueológica de varias provincias españolas. Esta voluminosa producción no es sino una parte de su obra. Fué a ratos poeta, y aun tuvo el valor de refundir a Shakespeare y de continuar a Bossuet; desempeñó el cargo de archivero de las Baleares, y escribió un interesante estudio de historia social: *Forenses y Ciudadanos* (1847). Quadrado se distingue como sabio investigador, de gusto artístico, que sabe comunicar a los demás el dulce calor de su ilustrado entusiasmo. Perdonémosle su poco galante crítica de Jorge Sand, único acto censurable de un trabajador modesto que merecía con harta justicia el calificativo de *vir optimus* que le aplicó su émulo Hübner.

Los asuntos que principalmente fueron objeto de la actividad intelectual de Concepción Arenal (1820-1893), mujer de talento y carácter excepcionales, no corresponden a nuestra esfera. Sin embargo, la sobria elocuencia, la claridad de pensamiento de que da pruebas en *La Beneficencia, la filantropía y la caridad* (1861), en sus *Cartas a los delincuentes* (1865), en *Las colonias penales de la Australia y la pena de deportacion* (1877), y en otras muchas publicaciones relativas a los problemas sociales, indican que hubiera podido fácilmente conquistar fama en literatura.

CAPÍTULO XIII

La literatura desde 1868

El dramaturgo López de Ayala conmemoró la caída de Isabel II con un manifiesto en que sacó a la vergüenza las más notorias faltas de la dinastía borbónica (30 de Setiembre de 1868). Durante los años que siguieron a la revolución, graves sucesos preocuparon los ánimos: la busca de un príncipe que quisiera aceptar la corona de España, el asesinato de Prim en el momento de la llegada de Amadeo de Saboya (Diciembre de 1870), la abdicación de este último (11 de Febrero de 1873), el establecimiento del régimen republicano, los levantamientos en las colonias, los motines del interior, los manejos de alfonsinos y carlistas, la amenaza de una guerra civil, el creciente desapego del ejército, la impotencia de los doctrinarios que ocupaban el poder. El nombramiento de Castelar como dictador (21 de Setiembre de 1873), anunciaba a los previsores la quiebra del ensayo liberal. La república agonizaba; no faltaba sino esperar el momento de enterrarla decorosamente. Sonó la hora en Diciembre de 1874, cuando Martínez Campos se *pronunció* en Sagunto en favor de Alfonso XII, y poco a poco se apaciguó todo. Ya se comprende que tan revuelto período no era apropósito para el

progreso de las letras. Los escritores de la nueva generación, como el Sr. Pérez Galdós, tuvieron que luchar con la indiferencia de un público al cual habían agotado las emociones reales. Seguían figurando los literatos de la época anterior, pero sin acrecentar grandemente su fama. Zorrilla, vuelto de América, recitaba sus poesías en el Teatro del Príncipe, hacía trabajos de encargo para los libreros, y llevaba una vida de enfermedades y pobreza, mientras sus obras enriquecían a los editores. Esto llegó a escandalizar. Tomóse el acuerdo de socorrer «al que había muerto a don Pedro y salvado a don Juan»; se le concedió la pequeña pensión de que hemos hablado, y se le *coronó*. Era demasiado tarde. Zorrilla redactó como pudo sus *Recuerdos,* obra entretenida, pero confusa, donde el poeta de las sonoras cadencias es sustituído por un prosista bastante mediano. El viejo volcán se apagaba a ojos vistas.

Campoamor, que había de sobrevivir a Zorrilla cerca de diez años, publicaba los cinco cantos de *El Drama universal* (1869), poema grandioso y desigual, historia simbólica de los amores póstumos de Honorio y Soledad, cuyo éxito no fué el que se esperaba. En 1872, Campoamor, que había expresado ya sus opiniones en las *Polémicas con la democracia* (1862), puso de manifiesto sus simpatías políticas, escribiendo para la Academia Española un elogio en verso de Luis González Brabo (1811-1871), alma en pena del régimen borbónico. Campoamor había comenzado escribiendo dramas; antes de la Restauración volvió a cultivar el teatro en repetidas ocasiones, aunque no obtuvo sino pasaderos éxitos con *Guerra a la guerra* (1870), *El Palacio de la Verdad* (1871), *Cuerdos y locos* (1873), *Dies irae* (1873) y *El Honor* (1874). Sin embargo, recuperó su terreno con los *Pequeños Poemas* (1872-1873-1874), y después con las

Humoradas (1886-1888), variantes de aquellas doloras que originaron su celebridad. Hasta el final de su larga vida siguió escribiendo, de vez en cuando, esas pequeñas composiciones lindas y desenfadadas, leves soplos poéticos, de una poesía que gradualmente se iba agotando. Único representante de una generación pasada, rodeado de universal respeto, satisfecho de su aureola de gloria, el anciano conservó bastante entereza para rehusar por tres veces prestarse a la farsa de una «coronación» pública. Digamos, finalmente, que Campoamor, al contrario de Zorrilla, fué prosista de propio, animado y elegante estilo: fácil es convencerse de ello leyendo su última obra de empeño, *La Metafísica y la Poesía* (1891), modelo de polémica cortés y regocijada, en la que se puso en contra de su amigo Valera, el famoso novelista de que vamos a hablar.

JUAN VALERA (1824-1905) empezó cultivando la poesía, mucho antes de representar a España en Washington, Bruselas y Viena. No se resignó ante la frialdad del público para con sus *Poesias* (1858), colección de cincelados versos en los que la cultura predomina sobre la espontaneidad. No logrando hacerse admirar como poeta, y careciendo de la vocación necesaria para defender causas perdidas, se consoló imponiéndose como crítico. La multiplicidad de sus aficiones, su vasto saber, su falta de prejuicios, constituyeron instrumentos poco menos que ideales para la función de juez literario. Pero, con el tiempo, pareció recelar de su inteligencia, y su cortesía sin límites, su deseo de agradar, le impidieron a menudo llegar a conclusiones terminantes. Con todo, su insinuante amabilidad llega a ser a veces un arma formidable en las *Cartas americanas* (1889), donde la urbanidad excesiva produce enteramente el efecto de la censura: se cierra el libro con la impresión

de que los escritores de que allí se habla quedan ahogados bajo las flores demasiado perfumadas que les ha ofrecido este perfecto diplomático. Sin embargo, aun allí hay sagacidad: Valera fué el primero que hizo notar la originalidad del Sr. D. Rubén Darío.

Valera triunfó sobre todo como novelista, y su victoria data de los días en que se desmoronaba la república. Miembro de la comisión que ofreció a Amadeo la corona de España, y desengañado por lo que siguió, Valera tomó la determinación de alejarse del barullo político para encerrarse en su biblioteca. Dijo que *Pepita Jiménez* (1874) nació de la fervorosa lectura de libros devotos, ascéticos y místicos españoles; y, tomando al pié de la letra su socarrona confesión, habría que admitir que Valera llegó a ser novelista cuando menos lo pensaba, por accidente. De aquí, tal vez, la lentitud con que procede el relato; pero sean cualesquiera sus defectos, *Pepita Jiménez* es de capital importancia en la historia literaria; de su publicación data la atención concedida por el extranjero a la novela española contemporánea. Era, en suma, un libro que arrancaba de la inspiración auténtica y nacional, que bordaba con exquisita fantasía los datos de fray Luis de León y de santa Teresa, ofreciendo una vez más lo que Coventry Patmore, crítico difícil, llamó «síntesis completa de la gravedad del asunto y de la lozanía del estilo, que constituye la centelleante corona del arte y que, fuera de la literatura española, no se encuentra más que en Shakespeare, y, aun en él, en grado bastante menos evidente». No será malo, sin duda, atenuar algo este dictamen, pero el hecho de que lo haya emitido el desdeñoso Patmore, demuestra que se trata de un libro notable. *Las Ilusiones del doctor Faustino* (1875) agradaron menos al público, quizá porque allí es demasiado cruel la observación, y demasiado sutil el concep-

to; *El Comendador Mendoza* (1877) llega a una intensidad trágica y a una emoción sincera que hacen pensar que el autor relató en la novela un doloroso recuerdo personal; *Doña Luz* (1879) tiene puntos de contacto con *Pepita Jiménez,* a la cual supera, sin embargo, en perspicacia psicológica. Valera no era menos feliz en el cuento irónico y en el diálogo: en este género, *Asclepigenia* (1878) puede considerarse como una obra maestra en pequeño. Habiéndose quedado ciego en los últimos años de su vida, Valera tuvo que dictar en vez de escribir, prueba cruel para un artista cuyo talento nada tenía de declamatorio; aun en estas condiciones, produjo encantadores estudios de carácter y de costumbres, como *Genio y Figura* (1897), *De varios colores* (1898) y *Morsamor* (1899). Sorprendióle la muerte cuando redactaba un discurso acerca de Cervantes. No podía consagrarse por completo a la literatura; tenía que escribir a intervalos, precipitadamente; idealizaba demasiado, y, como todo el mundo, se repetía. Juzgándole por lo mejor que tiene, preciso es reconocer que el genial creador de Pepita es, de todos los modernos, quien más cabalmente representa el sentido del equilibrio y del buen gusto, cualidades más raras que la energía creadora en el genio español.

También fué en 1874, fecha de la publicación de *Pepita Jiménez,* cuando Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) publicó en la *Revista Europea* el cuento gracias al cual obtuvo la popularidad que todavía subsiste. Escritor precoz, desenfrenado romántico en *El final de Norma* (1855), Alarcón malgastaba un talento ingenioso en la faena periodística, y dió que hablar con motivo del *Diario de un testigo de la guerra de Africa* (1859), pintoresco relato de la campaña de Marruecos, crónica patriótica de las más animadas. Pero todo cuanto había escrito quedó relegado a segundo término cuando apa-

reció *El sombrero de tres picos* (1874), picaresco cuadro de costumbres andaluzas, modernización en prosa de un romance popular *(El Molinero de Arcos)* con algunos elementos del sainete rotulado *El Corregidor y la Molinera* (1862), historieta referida con inocente y maliciosa alegría. En la época de la Restauración, Alarcón manifestó nuevas convicciones políticas, y el antiguo redactor de *El Látigo* se creyó en el deber de sermonear duramente a su colegas de la víspera. En literatura, este cambio no le produjo más que un éxito transitorio: después de haber causado una sensación enorme, *El Escándalo* (1875), defensa de los jesuítas por un viejo revolucionario, cayó en el olvido, y en él le acompañó *La Pródiga* (1882). De todos estos ensayos, sólo se lee *El Niño de la Bola* (1880), base de *Manuel Venegas* (1902), ópera sin terminar de Hugo Wolf (1860-1903), malogrado genio que, con el título de *Der Corregidor* (1896), había puesto en música anteriormente *El Sombrero de tres picos.* En este delicioso cuento, y en algunas de las *Novelas* cortas (1881-1882), es donde el espíritu tan nacional del despreocupado Alarcón encontró su expresión acabada.

Al lado contrario de esta veleta se halla JOSÉ MARÍA DE PEREDA (1833-1906), que siempre fué un ultramontano, enemigo de todo compromiso oportunista. Natural de Polanco, de donde rara vez salió, probó primero sus fuerzas en un periódico local, *La abeja montañesa.* Los lectores, acostumbrados a las dulzuras de Fernán Caballero y de Trueba, sintieron un movimiento de extrañeza ante el varonil realismo de las *Escenas montañesas* (1864-1871). Eran éstas una cruda descripción de la vida local, y el gran público tardó en tomarles el gusto. Dos años después de la publicación de *Pepita Jiménez,* Pereda obtuvo su primer indiscutible triunfo con *Bocetos al temple* (1876), colección de cuentos que revelan observación

penetrante y concreta. Se ha dicho que sus personajes siguen siendo locales aun en sus libros de más pretensiones, como *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1878), *Pedro Sánchez* (1883), novela picaresca donde trata de la vida de ciudad, y *Sotileza* (1884), obra impregnada de los acres olores marinos. En realidad, los hombres y las mujeres de Pereda son locales en los pormenores, pero universales como tipos de la naturaleza. Por lo demás, Pereda es esencialmente un novelista regional, lo cual no constituye un defecto. Sus flaquezas consisten en el énfasis, en la insistencia sobre la moral, en la exagerada caricatura de los personajes que le son antipáticos. No sabe resistir a la tentación de entrar en polémica: puesto que Balzac ha escrito las *Petites misères de la vie conjugale,* Pereda ha de contestar en *El buey suelto* (1877); puesto que el Sr. Pérez Galdós ha escrito *Doña Perfecta* y *Gloria*, Pereda responderá en *De tal palo, tal astilla* (1879). Las tendencias de la sociedad moderna le inspiraban horror, y en sus accesos de abatimiento veía negro el mundo: diríase que es un Larra ortodoxo. Pero no: es un humorista regañón, un hidalgo de aldea que, al mismo tiempo que suspira por un pasado fantástico, dirige con muy práctico sentido la fábrica de jabón que ha fundado en sus terrenos. Estos artistas son los hombres menos consecuentes. Tomemos a Pereda como fué. En *El sabor de la tierruca* (1882) y en otros lugares, pintó la vida montañesa con poderosa simpatía y atrevido realismo; sus personajes viven y se mueven, expresándose—lo que no deja de constituir uno de sus más altos méritos—en lenguaje nervioso y lleno de energía; los arcaismos, que en otro serían afectaciones, son naturales en este reaccionario. No hay literatura ninguna que no pudiera enorgullecerse con justicia de una novela como *Peñas arriba* (1895), creación novelesca de

una serenidad y de una discreción admirables. Ningún contemporáneo aventaja a Pereda como paisagista: describe los pingües valles, los claros arroyuelos, las peladas colinas, el tempestuoso mar de los cántabros, con verdad conmovedora, con profunda pasión.

Antes del primer éxito de Pereda, antes también de la publicación de *Pepita Jiménez* y de *El sombrero de tres picos*, D. Benito Pérez Galdós (n. 1845) escribió dos novelas: *La Fontana de oro* (1870) y *El Audaz* (1871). Había venido de Canarias a Madrid en 1864 para estudiar la carrera de Derecho, y se hizo novelista, pasando por el periodismo. Los momentos no eran propicios para la literatura, pero el Sr. Pérez Galdós no se desanimó por eso: este carácter dulce posee una tenacidad, una fuerza de voluntad inquebrantable, y logró emocionar al público con *Doña Perfecta* (1876), con *Gloria* (1877) y con *La familia de León Roch* (1878), tres novelas en que se plantea el problema religioso, que entonces estaba a la orden del día. Mientras el reaccionario Pereda procuraba formar a sus contemporáneos, el Sr. Pérez Galdós, liberal, se dejaba más bien formar por ellos. Pero no es siempre un novelista de tésis: citemos, por ejemplo, *Marianela* (1878), narración conmovedora, poética, dolorosamente verdadera. En 1873 comenzó el Sr. Pérez Galdós la primera serie de los *Episodios nacionales*, especie de epopeya nacional en prosa, monumento de ingeniosa reconstitución. El autor, que se ocupa ahora en la quinta y última serie de los *Episodios,* reseña los más dramáticos incidentes de la historia española durante el siglo XIX; como era forzoso, esos cuarenta y seis volúmenes son de mérito desigual, pero algunos contienen soberbios trozos: *Bailén* (1873), *Cádiz* (1874), *Juan Martín el Empecinado* (1874), *Los Apostólicos* (1884), *Zumalacárregui* (1898), *La estafeta romántica*

(1899), *Los duendes de la camarilla* (1903), *Carlos VI en la Rápita* (1907) y *España trágica* (1909). Y ¡cuánto esmero, cuánto trabajo, cuánta flexibilidad de ingenio en todos ellos! La tercera fase del desarrollo de este novelista, está representada por *Fortunata y Jacinta* (1887), enérgica pintura de la vida contemporánea. Inventor fecundo y hábil, observador minucioso, apenas inferior a Dickens en *El Doctor Centeno* (1883), el Sr. Pérez Galdós combina el realismo con la fantasía, el relato conciso con la imaginación poética, y su éxito fué completo cuando pintó la excentricidad psicológica que revela *Angel Guerra* (1891). Ha cultivado también el teatro con *Realidad* (1890), *La de San Quintín* (1894) y *El Abuelo* (1897), ensayos interesantes, el segundo de los cuales contiene algunas escenas verdaderamente sobresalientes, junto a otras que demuestran una torpeza inexplicable. Dejemos en la sombra piezas de tésis como *Electra* (1900) y *Mariucha* (1903), y tragicomedias como *Bárbara* (1905), *Casandra* (1905) y otras. El desbordado emperamento del Sr. Pérez Galdós se circunscribe con dificultad al estrecho marco del teatro; le hace falta el libérrimo campo de la novela. Es de creer que su construcción sea demasiado ámplia para durar mucho; el genio mayor del mundo no escribe impunemente un tomo cada tres meses; esta maquinal e incesante productividad, puntual como un cronómetro, acaba por pagarse. Pero ¿por qué insistir en esto? No se trata, por lo menos, de mera improvisación, sino más bien de historia documentada de una época o de un alma. Pensemos en *Fortunata y Jacinta*, pensemos en *La de Bringas* (1884) y en otras grandes obras que demuestran un talento escrupuloso, fuerte, vario, psicología delicada y concepción poética de la vida.

Hacia 1880, el naturalismo francés atravesó los Piri-

neos y se puso de moda entre los jóvenes novelistas españoles. Uno de los primeros en darle acogida fué Don Armando Palacio Valdés (n. 1853), que, después de haberse ocupado en la crítica, se dedicó a novelar, empezando por *El Señorito Octavio* (1881), obra de tanteos, harto inferior en vigor y encanto a *Marta y María* (1883) y a *La Hermana San Sulpicio* (1889). En estas dos novelas hay realismo, viveza humorística y, sobre todo, deliciosos retratos de mujeres. En el intervalo que media entre *Marta y María* y *La Hermana San Sulpicio*, el autor publicó *El idilio de un enfermo* (1883), ensayo frustrado, *Aguas fuertes* (1884), colección de cuentos de mediano interés, y *José* (1885), linda descripción de la vida de los pescadores, en la cual la lozanía de la observación se halla un poco estragada por el sentimentalismo. Pasemos por *Riverita* (1886), *Maximina* (1887) y *El cuarto Poder* (1888),—en el último de los cuales hay dos tipos de mujer, Ventura y Cecilia, que se destacan en hábil contraste—para llegar a *La Espuma* (1890) y *La fe* (1892). En estas dos novelas, que tuvieron gran resonancia, el Sr. Palacio Valdés renunciaba en parte a su carácter nacional; cambiando los nombres, podría tomárselas por notables versiones de originales franceses. Felizmente, el Sr. Palacio Valdés no siguió por este camino imitativo y de pesada sátira. *El Maestrante* (1893) revela vacilaciones, pero en *Los Majos de Cádiz* (1896) y en *La alegría del capitán Ribot* (1899), el novelista tornó a su pristina manera. En *La aldea perdida* (1903) y en *Tristán o El Pesimismo* (1906), un vago hálito de idealismo parece anunciar nueva orientación de espíritu en este escritor tan sensible a todas las impresiones. Tiene seguridad de ejecución, fuego en el relato, verdadero arte para pintar los caracteres (especialmente los de mujeres), circunstancias que explican la

popularidad de este comentarista humorístico en España y fuera de ella.

La Sra. de Quiroga, célebre con su nombre de soltera, D.ª Emilia Pardo Bazán (n. en 1851), es indudablemente la mejor novelista que ha producido España en el siglo XIX. Su primer trabajo fué un *Examen crítico de las obras del P. Maestro Feijóo* (1877), premiado en un certamen celebrado en Orense el año 1876; después, pasó de la crítica a la novela. Hasta ahora, las damas han solido ser más impresionables que originales, y no es de extrañar que la Sra. Pardo Bazán empezase por *Pascual Lopez* (1879), autobiografía poco interesante y totalmente imaginaria de un estudiante de medicina. Entrando con cierta timidez en el realismo con *Un viaje de novios* (1881), se animó algo más en *La Tribuna* (1882), atrevido estudio de las costumbres del proletariado, y, después de la publicación de *La Cuestion palpitante* (1883), especie de manifiesto literario, se dejó llevar por la corriente naturalista en *Los Pazos de Ulloa* (1886) y en *La Madre Naturaleza* (1887). En estas dos novelas hay escenas de positiva energía: *La Madre Naturaleza* es casi una glorificación de los instintos primitivos. Difícil era superar estos ruidosos triunfos, y, en efecto, la Sra. Pardo Bazán no llegó a esa altura en las numerosas novelas y narraciones cortas que publicó después. Se la considera y celebra como escritora naturalista, y como la manía del naturalismo acabó ya, la mejor parte de sus creaciones le parece pasada de moda a la nueva generación: ésta leerá con más interés *La Quimera* (1905), pintura, matizada de simbolismo, de la sociedad aristocrática. Todos gustan de las pintorescas descripciones de la vida y de las costumbres de Galicia, región de donde es natural la Sra. Pardo Bazán; el suntuoso colorido, la exacta pintura de tales costumbres

y escenas, que abundan en *Insolación* (1889) y en *Morriña* (1889), es lo que mejor traduce las impresiones de una naturaleza exuberante que tiende siempre a buscar manifestaciones nuevas. Ha escrito versos, ha cultivado el teatro, ha intervenido en política, ha discutido la literatura francesa moderna, ha disertado sobre la novela rusa, ha compuesto la vida de un santo, ha dirigido una propaganda feminista, ha conferenciado acá y allá sobre los más variados asuntos. Con característico arrojo, fundó el *Nuevo teatro crítico* (Enero de 1891—Diciembre de 1893), revista enteramente redactada por ella, y donde pudo propagar sus eclécticas ideas acerca de todas las formas del arte. Se le ha atríbuído el deseo de entrar en la Academia Española, y ciertamente figuraría allí con bastante mejores títulos que Isidra de Guzmán y Lacerda, académica honoraria que pronunció su discurso de recepción el 28 de Diciembre de 1784. Pero la condesa de Pardo Bazán no soportaría mucho tiempo la colaboración en las papeletas del Diccionario. Es un talento que necesita aire y espacio; su fuerza estriba en sus briosas transcripciones del mundo visible; lo que Pereda hizo respecto de la montaña de Santander, eso ha hecho ella, de un modo más novelesco, respecto de Galicia, en *De mi tierra* (1888).

Exceptuando quizás a D. Antonio de Valbuena (n. 1840), el incorregible censor cuya serie de *Ripios* ha entretenido a todo el mundo menos a sus víctimas, ningún escritor ha sido más temido que LEOPOLDO ALAS (1852-1901), que hizo famoso el seudónimo de «Clarín». El Sr. Valbuena, a pesar de su ingenio, da constantemente la misma nota: que los vivos no hacen otra cosa que disparatar. Alas da sorpresas, tiene caprichos desconcertadores, es un taimado extraordinariamente peligroso: y, en suma, no hizo sino buen uso de su autoridad crítica. Con

todo, no ocupa lugar aquí como temeroso gladiador de la prensa, sino como autor de *La Regenta* (1884-1885), implacable análisis del falso misticismo que pierde a Ana Ozores. Esta obra, de gran variedad de caracteres, clericales y láicos, observados todos con cruel agudeza, es una de las mejores novelas de su tiempo. Las colecciones rotuladas *Cuentos morales* (1896) y *El gallo de Sócrates* (1901) son de estilo más ligero y de menor valor; sin embargo, hay en ellas trozos que envuelven la promesa de un excelente cuentista.

No fué talento lo que le faltó a Eusebio Blasco (1844-1903), harto olvidado después de muerto; escribió demasiado en todos los géneros, desparramó con exceso su ingenio vivo y mordaz, pero ya le llegará su turno; algunas de sus numerosas obras dramáticas sobrevivirán, y habrá ciertamente lectores para apreciar la despierta y natural gracia de sus *Cuentos aragoneses* (1901) y la elegante y amena soltura de sus crónicas y siluetas. Bastará recordar brevemente la pasagera boga de *Pequeñeces* (1890), novela de secreto escrita por el R. P. Luis Coloma (n. 1851), el cual retrató allí, de un modo poco halagüeño, la sociedad de Madrid de quien durante algún tiempo fué el niño mimado. Hasta se llegó a hablar del perjuicio que podría acarrear ese libro a la fama de Balzac. Balzac resistió la sacudida, y el padre jesuíta, hombre de ingenio que no quería dar el espectáculo de un Gyp con sotana, abandonó la novela a los profesionales, y se dedicó a la biografía histórica, escribiendo en este género sus *Retratos de antaño* (1895) y *El Marqués de Mora* (1903), que no carecen de interés. Nadie menos clerical que D. Jacinto Octavio Picón (n. 1851), sobrino de José Picón (1829-1873), el ingenioso autor de *Pan y Toros* (1864), zarzuela cuya chispeante y regocijada música fué escrita por Francisco Asenjo Barbieri

(1823-1894). En varias novelas, y sobre todo en *Dulce y sabrosa* (1891), ha dado pruebas el Sr. Picón de ser observador delicado y de escribir en pulcro y atildado estilo. Pareció durante algún tiempo que se limitaba a la crítica artística, esfera en la cual obtuvo legítimo éxito su biografía de Velázquez (1899); pero ha vuelto brillantemente a la novela en *Juanita Tenorio* (1910), obra de sutil psicología, de admirable penetración. JUAN OCHOA (1864-1899), joven asturiano de fino talento, algo educado por Alas, nos dejó *Su amado discípulo* (1894), *Un alma de Dios* (1898) y *Los Señores de Hermida* (1900), tres novelas notables por su sobria verdad. En *Los Trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), fué puesta la novela al servicio de las ideas filosóficas por ANGEL GANIVET (1865-1898), escritor de marcada individualidad, cuyo *Idearium español* (1896) contiene pensamientos originales y profundos. Finalmente, las costumbres rústicas fueron descritas con artístico realismo por RICARDO MACÍAS PICAVEA (m. 1899) en *La Tierra de Campos* (1897-1898), donde los caracteres se destacan con firmes trazos sobre el fondo leonado y mustio de la meseta castellana.

Hay cierta dósis de romanticismo en el temperamento del antiguo secretario del novelista Fernández y González, D. VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (n. 1867), que continúa, sin embargo, la tradición naturalista de la novela. Revélase discípulo de Zola en *Arroz y tartana* (1894) y en *Flor de Mayo* (1895), esmerados estudios de la burguesía y de la gente de mar de Valencia, patria del autor. Desenvolviendo luego su personalidad, logró expresar las congojas de una vida en *La Barraca* (1898), historia lastimera, trágicamente dolorosa, narrada con notable brío. Así como la acción de las mejores obras de Pereda y de la Sra. Pardo Bazán se desarrolla respectivamente

en la Montaña y en Galicia, así el Sr. Blasco Ibáñez prefirió la huerta de Valencia para marco de sus primeras novelas. Reprodujo con extraordinaria gallardía este ambiente en la titulada *Entre naranjos* (1900), pero no se encerró en él. Fué verdaderamente un fracaso *Sónnica la Cortesana* (1901), novela arqueológica improvisada con excesiva precipitación: estas pretenciosas evocaciones de un lejano pasado están reservadas a los Flaubert, maestros de un arte meticuloso. El Sr. Blasco Ibáñez recobró su terreno en *Cañas y barro* (1902), obra de áspero y penetrante realismo. Vinieron luego las novelas de tesis, arengas políticas o sociológicas: *La Catedral* (1903), *El Intruso* (1904), *La Bodega* (1905) y *La Horda* (1905). No son enteramente novelas, ni tampoco argumentación científica: son propaganda colectivista so la capa de un género literario. No nos incumbe discutir sus doctrinas, y, en cuanto a los personajes, no se destacan gran cosa. En la penumbra de la catedral toledana, se divisa con dificultad a Gabriel Luna, quien, sin embargo, es el principal personaje de la intriga: en *El Intruso* se recuerdan algo mejor Sanabra y Aresti de Bilbao, pero eso es todo; de los otros dos libros de esta serie, apenas se conservan sino impresiones vagas y confusas de una Andalucía bulliciosa, presa de la crisis agraria; o de los repugnantes tugurios que componen los barrios obreros de Madrid. La psicología es escasa, a veces nula. El Sr. Blasco Ibáñez ha vuelto a la pintura de individuos en *La maja desnuda* (1906), minucioso y entristecedor estudio de dos infelices: un artista y su mujer, que suben el calvario que conduce del amor al odio. Mencionemos, por ultimo, *Sangre y Arena* (1908), con sus dos tipos: el del espada fátuo, deslumbrador con su traje de luces, y el de la gran señora cosmopolita y perversa, grotesco mentecato el primero, fuera de su me-

dio, y bribona desorientada la segunda, ambos presentados con briosa destreza. En efecto, el brío es la cualidad del Sr. Blasco Ibáñez, y hace perdonar muchos de sus defectos. Dígase cuanto se quiera que su estilo es palabrero, que su observación es superficial cuando se separa de la tierra valenciana, que escribe para la exportación: su lenguaje enfático, descuidado, incorrecto a veces, se adapta bien a la inteligencia del pueblo, en cuyo portavoz se ha convertído; conoce como nadie su rincón de España, ha recibido profundas impresiones del resto del país, y, queriendo redactar la epopeya de los rebeldes, ha descrito con aguda intensidad sus fuertes y personales sensaciones.

Tal género de fortaleza no está de moda en la generación más joven. La forma culta, lo rebuscado de la expresión, es lo que sorprende en D. Ramón del Valle-Inclán (n. 1870), autor de *Femeninas* (1895), de las curiosas memorias del marqués de Bradomín, rotuladas *Sonata de primavera, Sonata de estío, Sonata de otoño,* y *Sonata de invierno* (1902-1907), de *Flor de santidad* (1904), de la fantástica colección que titula *Jardín novelesco* (1905), y de la transcripción laboriosa que lleva por nombre *La guerra carlista* (1908) y está a punto de terminar. El Sr. del Valle-Inclán, orífice también en sus versos: *Aroma de leyenda* (1907) y *Cuentos de Abril* (1910), es un analizador sutil, un prosista de delicado y pulido estilo, apropósito para hacer las delicias de los artistas, de los amantes de lo raro y de lo precioso. Aparentemente, hay bastante menos rebuscamiento en la manera comprimida de D. José Martínez Ruiz (n. 1876), más conocido sin duda por el seudómino de «Azorín». No nos dejemos embaucar, sin embargo: esa manera, con sus cortantes frases, es muy estudiada, y de un sabor bastante personal. El Sr. Martínez Ruíz ha

empleado fino arte en *El Alma castellana* [1600-1800] (1900) para reconstruir una mentalidad pasada: quiere ser historia, al mismo tiempo que literatura. De fechas posteriores son *La Voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), novelas de lindo artificio, revelaciones íntimas de lo que pasa en un alma mediocre, anotadas con aire de premeditada candidez, por un escéptico de ingenio que menosprecia un tanto a sus propios personajes. Por desgracia, el señor Martínez Ruíz desdeña la novela como género artificial. Esperemos que rectifique su opinión, y, entre tanto, nada perderíamos con que el autor se ocupase en trabajos como *Los Pueblos* (1904), donde estudia breve y concluyentemente la vida *provinciana*, o *La ruta de Don Quijote* (1905), intento de evocación que el autor ha mejorado en *Castilla* (1912).

Nos falta espacio para inventariar los títulos de las obras del fecundo escritor D. Pío Baroja (n. 1872), autor de numerosas novelas que denotan claridad de observación y una filosofía chocante, pesimista, desesperada: citemos como buen ejemplo de sus condiciones *La Casa de Aizgorri* (1900), novela dialogada, representación persuasiva de la degeneración hereditaria, pintura impersonal de la vida en los tristes lugarejos del Norte. El nuevo talento de D. Ricardo León (n. 1877) se hizo célebre después de la publicación de *Casta de Hidalgos* (1909), novela precedida del tomo de versos *La Lira de Bronce*, y seguida de otras como las tituladas *Comedia sentimental* (1909), *Alcalá de los Zegríes* (1910), *El Amor de los Amores* (1910), *La Escuela de los Sofistas* (1910) y *Los Centauros* (1912), además de las poesías publicadas en el volumen: *Alivio de caminantes* (1911); de desear es que el Sr. León no gaste demasiado pronto sus dotes de invención y de estilo, tan castizas y jugosas.

El médico D. Felipe Trigo (n. 1868) se dedicó a la literatura después de retirarse del Ejército. Su primera novela, *Las ingénuas* (1901), produjo cierta impresión, con la cual tenía quizá poco que ver el sentimiento estético. Algunos envidiosos han pronunciado a veces la palabra «pornografía», hablando de *La sed de amar* (1903), de *Alma en los labios* (1905), de *La Altísima* (1907) y de *Sor Demonio* (1908). El Sr. Trigo, evidentemente influído por D' Annunzio, analiza la voluptuosidad con una especie de exaltado lirismo y de precisión científica, o cosa parecida. Es esto una obsesión suya, si se quiere; pero trabaja con fín artístico, y está en camino de formar escuela, a juzgar por ciertas obras recientes. Mencionemos, finalmente, a D. Rafael López de Haro (n. 1877), que después de darse a conocer con su novela *En un lugar de la Mancha...* (1906), ha seguido demostrando sus condiciones de narrador y ensanchando sus miras en *Dominadoras* (1907), en *El país de los medianos* (1913), y en otras varias obras de penetrante y amarga observación; a D. Augusto Martínez Olmedilla (n. 1880), cuyas últimas novelas: *Los hijos* (1912), *El derecho a ser feliz* (1912) y *La ley de Malthus* (1913), revelan preocupación por los problemas educativos y sociales, expuestos con sobria intensidad dramática; y a D. Ramón Pérez de Ayala (n. 1881), que después de versificar en *La paz del sendero* (1904), se ha dedicado a la novela, en la que obtuvo notable éxito *La pata de la raposa* (1912), cuadro picante y atrevido.

Hablemos ahora del teatro. El sucesor de Tamayo en el favor popular, D. José Echegaray (n. 1832), se dió a conocer primero como matemático, como físico, como economista, como orador y como ministro. Con el anagrama de Jorge Hayaseca, comenzó a cultivar el teatro en 1874, escribiendo *El libro talonario*, y ha producido

luego más de sesenta obras dramáticas, en prosa o en verso. En el fondo es un romántico, según se echa de ver en los dramas: *La Esposa del Vengador* (1874) y *En el puño de la espada* (1875), pero a su obra, reflejo demasiado fiel de modas extranjeras, le falta el sabor del terruño. Sus dramas están bien construídos, como era de esperar de un ingeniero que aplica su ciencia al arte escénico: sería injusto, además, negar que el señor Echegaray posee cierta imaginación que conmueve e impresiona, como puede observarse en *El Gran Galeoto* (1881) y en el *Conflicto entre dos deberes* (1882). Menos feliz es cuando pretende crear caracteres; tiende a lograr aplauso por medio de enfático efectismo; y finalmente—y esto es bastante grave—sus versos no son de un poeta. El estudio de Dumas hijo impulsó al Sr. Echegaray a poner en escena tesis morales; después, sometido a la influencia de Ibsen, escribió obras como *El hijo de don Juan* (1892) y *El loco Dios* (1900), drama simbólico en el cual hay trozos de intensa emoción: con todo, aunque cambie de método, el fondo sigue siendo inmutablemente romántico. No le es grato abdicar; pero, no obstante, se prepara a ello. Con generosidad digna de elogio, ha traducido y arreglado a veces para los teatros madrileños algunos dramas del catalán D. Angel Guimerá (n. 1847), que, en ciertos momentos, pareció ser el indicado para sucederle. De vez en cuando, el señor Echegaray ha hecho representar algún drama original, como *La escalinata de un trono* (1903) y *A fuerza de arrastrarse* (1905); pero no posee ya la febril productividad de otro tiempo. Acaparado un instante por la política en 1905, se apartó de ella enseguida, y desde entonces no escribe para el teatro. Octogenario, no nos guarda probablemente ninguna sorpresa de un nuevo desenvolvimiento dramático: ha caído, en vida, bajo el

dominio de la historia. ¿Tendrá su obra suficiente vitalidad para resistir el transcurso de los años? No toda ella evidentemente; una buena parte no subsiste ya; otra parte, bastante considerable, ha envejecido mucho. El Sr. Echegaray tiene escaso humor y menos ternura; no es poeta, pues carece de melodía verbal; su prosa rígida y sin matices está desprovista de encanto; su psicología de limitado horizonte, su constante amplificación de los hechos, le impiden figurar entre los realistas. ¿Cómo explicar entonces una boga que, a pesar de bastantes fracasos, ha durado más de treinta años? En primer término, el Sr. Echegaray sabe su oficio; elige una tesis, posee instinto teatral, y saca frecuentemente sorprendentes efectos escénicos de sus artificiosas combinaciones. Añádese a esto que es un hábil retórico, cuyos impetuosos latiguillos, llenos de emoción comunicativa, son apropósito para agradar a la clase media, de gustos melodramáticos y sentimentales. En esta clase media es donde cuenta el Sr. Echegaray con mayor número de admiradores. A pesar de su altisonante verbo, el teatro del Sr. Echegaray nada tiene de disolvente, ni de revolucionario: su quinta esencia es fundamentalmente burguesa.

Entre los demás autores dramáticos, puede citarse al general D. Leopoldo Cano (n. 1844), conocido por *La Mariposa* (1878) y *La Pasionaria* (1883); a D. Eugenio Sellés (n. 1844), excelente versificador que no ha llegado a realizar las esperanzas que hacía concebir *El nudo gordiano* (1878); al catalán José Feliú y Codina (1847-1897), que se esforzó por crear un teatro regional con *La Dolores* (1892), con *María del Carmen* (1896) y con *La real moza* (1897), cuya acción se desarrolla respectivamente en Aragón, Murcia y Andalucía; y a Don Joaquín Dicenta (n. 1860), talento libre y aventurero

que, en *Juan José* (1895) y en *El crimen de ayer* (1904), emplea el procedimiento del teatro romántico para propagar sus doctrinas igualitarias y generosas. Sus obreros, tan susceptibles acerca del punto de honor, ¿han existido alguna vez? Tanto, por lo menos, como los burgueses romancescos del Sr. Echegaray. Por lo demás, al estudiar las nuevas capas sociales, el Sr. Dicenta ha ensanchado el marco del teatro español.

En un medio por completo distinto nos hallamos al leer las obras de D. JACINTO BENAVENTE (n. 1866). Sin parecerlo, sin quererlo quizá, este admirable burlador ha desenmascarado al mundo de los medianos. Nadie acierta mejor a retratar la sociedad engreída de su importancia, intelectualmente nula, laboriosamente perezosa, ansiosa de placeres, de «buen sentido» y notoriamente viciada. Con perfecta serenidad, el Sr. Benavente hace desfilar ante nuestros ojos esa procesión de rastracueros engrandecidos, de bonachones hipócritas, de amenos estafadores, de ambiciosos advenedizos, de pillos con poder, de lindas bribonas con título que buscan en el adulterio un remedio de su fastidio. Nada de lecciones didácticas, nada de caricaturas, nada de rasgos supérfluos, nada de vocablos «colocados». Es un descorazonante cuadro, pintado por un artista suavemente cínico, que, en *Gente conocida* (1896) y en *La comida de las fieras* (1898), acaba con todos esos tipos sin más que dejándoles hablar. ¿Qué importa que el desmoronamiento de la casa ducal de Osuna sea o no el punto de partida de *La comida de las fieras*? ¿A qué señalar los originales de *El marido de la Téllez* (1897)? Esos originales se ven en todas partes. El Sr. Benavente no escribe comedias de secreto; lo que nos interesa en su teatro es la exposición fluída, la inteligencia sutil que reanima sus variados ejemplos de la vida. Mordaz y amable a la vez

en *Lo cursi* (1901), *El hombrecito* (1903) y *Los malhechores del bien* (1905), fatalista burlón en *La gata de Angora* (1900) y en *Alma triunfante* (1902), crítico profundo en *Los intereses creados* (1909), este espectador desdeñoso despliega en otras obras fugaz y exquisita fantasía. A veces tiene complacencias que pasman: ¿cómo ha podido prodigar su talento hasta el punto de adaptar a la escena española el *Richelieu* de Edward Lytton (1803-1873), aquel Scribe de segundo orden? Apresurémonos a añadir que también ha arreglado obras de Molière y de Shakespeare: el admirador de Shakespeare es quien ha derramado ingenio poético y peregrino en el *Teatro fantástico* (1892).

Por ahora, el Sr. Benavente no tiene serios competidores en España. Con todo, debemos mencionar a DON MANUEL LINARES RIVAS (n. 1866), amable y hábil satírico que pasó por el género chico para llegar a la comedia de costumbres en obras como *Aire de fuera* (1903) y *María Victoria* (1904). D. EDUARDO MARQUINA (nació en 1879) tuvo en cuenta el *Poema del Cid* para componer *Las hijas del Cid* (1908), cuya leyenda ha contado en forma dramática; esa obra, como *Doña María la Brava* y *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), son más bien poesía que teatro, y el lirismo de este excelente cultivador del verso suelto—buen prosista también en *Cuando florezcan los rosales* (1912)—se desarrolla libremente en *Elegías* (1905), *Vendimión* (1909) y *Canciones del momento* (1910), obras de inspiración sana, fresca y briosa. Hagamos constar, finalmente, el paso por el teatro de D. GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA (n. 1881), prosista quizá un poco alambicado, que después de prepararse traduciendo algunas obras del dramaturgo catalán D. Santiago Rusiñol (n. 1861), ha obtenido positivo éxito con dos comedias de una finura casi fe-

menina: *La sombra del padre* (1909) y *Canción de cuna* (1911).

Algunos talentos característicos se han revelado en el *género chico*, denominación que puede aplicarse a toda obra teatral con canto y música, cuya representación no pase de una hora. Esta circunstancia permite a las empresas renovar tres o cuatro veces el público en una sola noche. Si la gente de teatro ha hecho negocio de ese modo, debe reconocerse que el arte no ha ganado nada, y que la literatura ha perdido con ello. El bibliógrafo que emprenda en lo futuro la tarea de inventariar esa clase de obritas, habrá de transcribir varios miles de títulos: esta abundancia indica ya hasta qué punto es efímera la mayor parte de esas pequeñas composiciones; y las que duran, preciso es confesar que lo deben a la música, superior casi siempre a la letra cuyo éxito fundamenta. Sería algo injusto no mencionar por lo menos los nombres de algunos músicos, verdaderos maestros del género: Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Joaquín Valverde (1844-1910), D. Tomás Bretón (n. 1850), Ruperto Chapí (1851-1910), Federico Chueca (1846-1908) y D. Amadeo Vives. Lo más corriente es que estas piececitas se compongan de tres cuadros, el segundo de los cuales—un simple telón de foro—no sirve sino para dar tiempo a los maquinistas de plantar la decoración del último. En el género chico hay de todo: escenas populares—son verisímilmente las únicas que sobrevivirán—, melodramas «comprimidos» que casi llegan a ser escenas de cinematógrafo, fantasías, parodías, apropósitos y hasta «revistas» del tipo tan gustado por el público parisiense. Una revista es *La gran vía,* de Felipe Pérez y González (1846-1910), cuya música, de Chueca y Valverde, tuvo éxito universal: ¡la obrita fué traducida y representada en griego!

Mayor importancia literaria tiene otra pieza de RICARDO DE LA VEGA (1839-1910), hijo del autor de *El hombre de mundo:* trátase de *La Verbena de la Paloma, o el boticario y las chulapas, y celos mal reprimidos* (1894), probablemente la mejor, y en todo caso la más típica de todas las composiciones análogas. Madrid entero se recreó y se recrea todavía con este cuadro fiel y pintoresco de sus barrios bajos y de sus moradores. Fué un triunfo, y ¡cosa harto rara! un triunfo debido a la perfecta harmonía entre la letra de Vega y la música de Bretón. Conviene citar también, del mismo Ricardo de la Vega, *La canción de la Lola* (1880, música de Valverde y Chueca) y *Pepa la frescachona, o El colegial desenvuelto* (1886; comedia en un acto). Algo desordenadamente, citaremos *Los valientes* (1886), *El mundo comedia es, o el baile de Luis Alonso* (1889; música de Gerónimo Giménez) y *La boda de Luis Alonso, o la noche del encierro* (1897; música de Gerónimo Giménez) del genial sainetero Javier de Burgos (1842-1902); *La niña del estanquero* (1897, música de Chapí) del no menos culto D. Tomás Luceño (n. 1844); *El padrino de «El Nene», o Todo por el arte* (1896; música de los maestros Fernández Caballero y Hermoso) de Julián Romea (1848-1903); *La marcha de Cádiz* (1896; música de Valverde y Estellés) de D. Celso Lucio y D. Enrique García Alvarez; *La Revoltosa* (1897; música de Chapí) de don José López Silva y D. Carlos Fernández Shaw; y *El Puñao de Rosas* (1902; música de Chapí), obra notable en su género, escrita por D. Carlos Arniches (n. 1866) en colaboración con D. Ramón Asensio Más. Hemos de limitarnos, porque hay que dejar al tiempo la tarea de poner las cosas en su punto. Sin embargo, añadiremos a la anterior lista los nombres de los Sres. D. Miguel Ramos Carrión (n. 1847); D. Miguel Echegaray (n. 1848),

el autor de *La viejecita* y de *Gigantes y cabezudos* (ambas con música de Fernández Caballero); D. José Jackson Veyán (n. 1852); D. Miguel de Palacios (n. 1860), que ha colaborado con D. Guillermo Perrín en *Bohemios* (música de Vives) y en *El húsar de la guardia* (música de Vives y Giménez); D. Fiacro Yráyzoz, cuya *Lola Montes* lleva música de Vives; D. Emilio Sánchez Pastor, autor de *El tambor de granaderos* (1894; música de Chapí); D. Antonio Paso; D. Joaquín Abati, y VITAL AZA (1851-1912), cuyas obras: *El sueño dorado* (1875), *El señor Cura* (1890), *Zaragüeta, El sombrero de copa* y *La praviana,* demuestran chispeante ingenio e irresistible fuerza cómica. Finalmente, los hermanos sevillanos D. SERAFÍN (n. 1871) y D. JOAQUÍN ALVAREZ QUINTERO (n. 1873) han renovado la tradición clásica y humorística de Lope de Rueda en *El ojito derecho* (1897) y en innumerables entremeses, pasos, sainetes y zarzuelas, expresando, además, su personal observación de la vida en el delicado estilo de más de ochenta obras dramáticas de distinto género, como *Los Galeotes* (1900), *El patio* (1900), *Las flores* (1901), *El genio alegre* (1906) y *Malvaloca* (1912). D. JOSÉ LÓPEZ SILVA (n. 1861), ha escrito, como hemos dicho, piezas cortas, pero se desenvuelve con mayor naturalidad en sus descripciones de la vida madrileña, cuyas clases populares pinta con alegre y bonachón realismo. Algunos de estos cuadritos poéticos en lenguaje popular, han salido a luz en los periódicos y fueron luego coleccionados en tomos. *Los Madriles* (1903), *Gente de tufos* (1905), *Chulaperías* (1906), *La gente del pueblo* (1908), *Los hijos de Madrid* (1910), son la eterna canción que no fatiga al autor, ni a aquellos otros, más numerosos de lo que pudiera creerse, para quienes esas escenas son casi historia contemporánea. ¿Es esto literatura? Todo depende de la definición.

Elevadas dotes literarias poseyó el dramaturgo GASPAR NÚÑEZ DE ARCE (1834-1903), que obtuvo éxitos teatrales a los quince años de edad, y todavía pueden leerse *La cuenta del zapatero* (1859) y *El haz de leña* (1872), que sin duda es el mejor drama histórico escrito en España durante el siglo XIX. Allí, bajo la forma dramática, late un poeta, y, en efecto, Núñez de Arce se consagró luego al puro lirismo. No se engañó en ello, pero los tiempos no eran enteramente apropósito para el desarrollo de sus notables condiciones. Había nacido para cantar la libertad digna y tranquila, o para seguir las huellas de su maestro Quintana: la suerte quiso que viviese en época de excesos revolucionarios o de desastres nacionales. Así y todo, alcanzó fama como poeta político con los *Gritos del combate* (1875), y la posteridad se acordará de él en ese concepto. Se ha convenido en llamarle el poeta de la duda. ¿Es duda, es pesimismo, es inquietud de valetudinario, es algo de todo esto lo que se observa a través de la alegoría de *Raimundo Lulio* (1875), de la hermosa forma de la *Última lamentación de Lord Byron* (1879), de *La visión de fray Martín* (1880), eco de Leconte de Lisle? Preferimos *Un idilio y una elegía* (1879), cuento de amor bucólico, lleno de conmovedora sencillez, de profundo y puro realismo; la sinceridad, la austera perfección, son los caracteres del poeta, cuyo arte, escrupulosa observación y amor á la naturaleza, se echan de ver igualmente en *La Pesca* (1884) y en *Maruja* (1886). Pero, lo repetimos, el mejor título de gloria de Núñez de Arce, consiste indiscutiblemente en ese tomo de vibrantes estrofas que se titula *Gritos del combate*, en el cual, delatando a la anarquía, defiende la libertad y la paz con fiero valor e ilustrado patriotismo. En sus últimos años no vió crecer su fama; su quebrantada salud, su aislamiento político, le obliga-

ron a guardar un silencio casi absoluto; devorado por añoranzas de la juventud, sepultóse en las oficinas del Banco Hipotecario, y dejó dormir un *Luzbel* y un *Hernán el Lobo* no terminados. Pero el desconsolador pesimismo de sus palabras no transcendió a sus *Poemas cortos* (1895), y el canto de cisne de aquel inspirado artista y perfecto caballero, lleva el optimista rótulo de *¡Sursum corda!* (1900).

Núñez de Arce era un poeta nacional, establecido en Madrid. La voz de los poetas regionales llegaba muy apagada. La suerte condenó al valenciano VICENTE WENCESLAO QUEROL (1836-1889) a las funciones de empleado de ferrocarriles, contrariando así el designio de la naturaleza, que le quería poeta. Sus primeros ensayos, como el *Canto Epico ó la Guerra en Africa,* revelan la influencia de Quintana, y Querol siguió siendo fiel, hasta el fin de su vida, a la tradición clásica. Lo mejor de su obra no está en esos trabajos de carácter patriótico y académico, sino en las *Cartas á María* y en las estrofas *A la muerte de mi hermana Adela,* donde Querol expresa artísticamente una emoción sincera. Escribió poco, y sus *Rimas* (1877) no se han hecho populares; con todo, su sinceridad y su hermosa técnica han merecido elogio de sus mejores jueces: sus competidores. TEODORO LLORENTE (1826-1911), valenciano como Querol, es principalmente conocido en Castilla por sus acabadas versiones de Víctor Hugo (1861), de Gœthe (1882) y de Heine (1885); como poeta original, habría que juzgarle, en justicia, por su *Llibret de versos* (1884-1885) y por su *Nou llibret de versos* (1902), pero sus poesías castellanas (1907), tienen a veces elegante forma. AMÓS DE ESCALANTE Y PRIETO (1831-1902), que, con el seudónimo de «Juan García», escribió encantadores estudios de costumbres y la interesante novela histórica titulada *Ave,*

Maris Stella (1877), es autor de un tomo de versos póstumos (1907), donde reproduce en forma lírica sus impresiones ante el tranquilo paisaje y el alborotado mar de su región septentrional. En su colección póstuma de *Poesías* (1897), otro poeta del Norte, EVARISTO SILIÓ Y GUTIERREZ (1841-1874), da la misma nota de soñadora contemplación; pero Silió murió demasiado pronto para poder cumplir las promesas de *Una fiesta en mi aldea* (1867). Nada contrasta tanto con su dulce melancolía, como el áspero pesimismo del catalán JOAQUÍN MARÍA BARTRINA (1850-1880), que descubre en *Algo* (1876) las congojas de un alma joven y desesperada: es—lo demostró más tarde—de lastimosa sinceridad, y cada página de su pequeña colección de poesías aparece iluminada por siniestro resplandor. Bartrina no es un artista: su castellano es a menudo defectuoso; pero tiene un acento personal inolvidable.

Preciso es renunciar a citar los nombres de todos los versificadores más o menos hábiles que han disfrutado o disfrutan de cierta fama en este período: recordemos sólo algunos nombres representativos. MANUEL DEL PALACIO (1832-1907), furioso demócrata en un principio, y luego reaccionario intransigente, poseía alguna de las cualidades de un poeta satírico; desgraciadamente, la necesidad le obligó a escribir sin descanso, de suerte que sus *Sonetos, canciones y coplas* (1884), sólo dan ligera idea del chispeante ingenio que malgastó en las tareas periodísticas. FEDERICO BALART (1831-1905), crítico de arte que gozó antaño de inexplicable autoridad, no era ya joven cuando publicó *Dolores* (1895), donde expresó de un modo conmovedor la paulatina transformación de una aguda pena en resignación melancólica; échase de ver a veces en ese libro cierta regalada autocompasión, y esta nota de falsa sinceridad es todavía

más patente en *Horizontes* (1897). Durante su vida, los versos gallegos de ROSALÍA DE CASTRO (1837-1885) obtuvieron merecido aplauso. Sus poesías en castellano, tituladas *En las orillas del Sar* (1884), permanecieron olvidadas hasta que la generación actual descubrió el encanto de ese tomo, impregnado de vaga y dulce melancolía, de una morbidez penetrante y bella. No faltan quienes ven allí en gérmen algunas de las novedades técnicas que distinguen a la novísima escuela poética. Pero el libro pasó inadvertido para los contemporáneos. Rosalía de Castro sigue siendo una figura solitaria, porque el gusto literario de su tiempo siguió otro rumbo. Los dos poetas más en boga, formaban entonces escuela. Entre los innumerables discípulos de Campoamor, ninguno reprodujo la manera del maestro con tanto acierto como RICARDO GIL (1854-1907), el autor de *La caja de música* (1898). Núñez de Arce fué el modelo de José Velarde (1849-1892), de Emilio Ferrari (1850-1907), y — cuando empezó a escribir — de MANUEL REINA (1856-1905). Reina se expresó más tarde con acento verdaderamente personal: loables son en *El jardín de los poetas* (1899) y en la colección póstuma: *Robles de la selva sagrada* (1906), su delicada fantasía y su bello estilo poético. CARLOS FERNÁNDEZ-SHAW (1865-1911) hubo de contentarse con una fama limitada a círculos poco críticos, pero su *Poesía de la Sierra* (1908) tiene cierta nota de legítima inspiración que rara vez se encuentra en sus declamatorios y vacíos versos. Dos poetas de Mallorca, D. MIGUEL COSTA Y LLOBERA (n. 1854) y D. JUAN ALCOVER (n. 1854), han escrito muy bellos versos en castellano; el primero es autor de *Líricas* (1899), de briosa y potente poesía, que ha sugerido una peligrosa comparación con Carducci; el segundo ha compuesto *Meteoros* (1901), libro en que la unción reli-

giosa va unida con el conocimiento de Baudelaire y con cierta alegría algo pagana que se desenvuelve entre los verjeles de Palma; pero estos dos ortodoxos (el Sr. Costa es sacerdote) se han desanimado ante los prejuicios de los cenáculos literarios de Madrid, y no cantan ya más que en su lengua natal.

Pongamos aparte a D. RAMÓN DOMINGO PERÉS (n. 1863), crítico de refinado gusto, poeta de espléndida y contempladora fantasía en *Cantos modernos* (1889-1893) y sobre todo en *Musgo* (1902), en el cual una deliberada sencillez sustituye a la tradicional sonoridad de la poesía castellana. Aparte también debe colocarse al poeta aldeano JOSÉ MARÍA GABRIEL Y GALÁN (1870-1905), que, en sus *Castellanas* (1902), evoca con arte sereno la sensación de los paisajes de Castilla y de Extremadura: algún sutil rayo del genio de fray Luis de León ha bajado hasta este solitario artista, elevándole sobre el nivel de la poesía regional.

En ella nos encontramos con las obras de D. VICENTE MEDINA (n. 1866), que, en *Aires murcianos* (1899), y en *La Canción de la Huerta* (1905), ha descrito con singular acierto las escenas y los tipos de aquellos vergeles medio musulmanes: son obras de un poeta que ha escrito demasiado poco. También es su soleada región la que inspira las ostentosas rimas de los *Cuadros de Andalucía* (1883) de D. SALVADOR RUEDA (n. 1857), talento muy típico, muy exuberante y muy desigual. Hay en el señor Rueda poco pensamiento, ninguna ternura, ninguna medida; temperamento violento, lo extrema todo: las metáforas, las imágenes, el colorido, la invectiva. No ama a Napoleón, y está en su derecho; pero, ¿por qué llamarle—a aquel hombre, de cabeza de dios griego—*el bestial hipopótamo?* Estas andaluzadas sin gusto son las que echan a perder en cada página hermosas impresio-

nes. Al publicar *En tropel* (1903), este arrebatado poeta parecía pensar en afiliarse a una escuela dispuesta a renunciar a esos tonos chillones.

Hasta ahora, hemos omitido adrede a los autores modernos que, a pesar de escribir en castellano, no son de nacionalidad española por nacimiento u adopción. Hemos mencionado a Gertrudis Gómez de Avellaneda y a Ventura de la Vega; también habríamos podido citar al historiador venezolano Rafael María Baralt (1810-1860), que sucedió a Donoso Cortés en la Academia Española. Ha sido forzoso omitir varios nombres célebres, como el del ecuatoriano José Joaquín de Olmedo (1780-1847), émulo de Quintana en su *Canto de Junin;* el de Andrés Bello (1781-1865), natural de Venezuela, tan culto poeta como sabio gramático y jurisconsulto; los de dos cubanos: José María de Heredia (1803-1839), el cantor de *El Niágara*, y Juan Clemente Zenea (1831-1871), cuya trágica muerte consagró sus versos; y el del colombiano Gregorio Gutiérrez González (1826-1872), autor de la *Memoria sobre el cultivo del maíz* (1866), obra maestra de poesía realista, pintoresca y robusta. Todos ellos pertenecen a la tradición literaria española, pero según parece, ninguno vió la Península, excepción hecha de Olmedo, que vino a ella para firmar la Constitución de 1812. Cualquiera que fuese su originalidad, no habrían podido ejercer influjo en la literatura española. Las condiciones de la vida moderna lo han trastornado todo. El día de hoy, en todos los pueblos, la literatura se asimila rápidamente elementos nuevos que proceden de fuera. Muchos autores americanos han pasado largos años en Madrid: un poeta de América central es el reconocido jefe de un nuevo movimiento poético que se dibuja desde hace algunos años.

D. RUBÉN DARÍO (n. 1867), natural de Nicaragua, es

en realidad un cosmopolita que ha cursado en todas las escuelas. Fué primero discípulo de Zorrilla, de Campoamor y de Bécquer en *Epístolas y Poemas* (1885) y en *Abrojos* (1887); la influencia de Víctor Hugo y de Núñez de Arce se observa en *Azul* (1888), del cual se desprende, sin embargo, cierta peregrina originalidad indicada justamente por Valera, que se asustó luego de la evolución del joven poeta. Desde su llegada a Madrid en 1892, el Sr. Darío sentó plaza entre los simbolistas con sus *Prosas profanas* (1899), y luego, libertándose de toda fórmula de cenáculos literarios, encontró su propio camino en *Cantos de vida y esperanza* (1905) y en *El canto errante* (1907), donde hay versos de extraña belleza, de perturbadora emoción. El Sr. Darío, consumado técnico, posee perfecta maestría en la antigua métrica; sus *dezires* y *layes* exhalan el aroma del tiempo viejo; sus romances y silvas son de forma irreprochable; pero no se ha contentado con eso. Este heterodoxo, poseído del anhelo de lo raro y de lo nuevo, ha escandalizado a los puristas utilizando pródigamente los efectos de la aliteración, repitiendo las terminaciones de los adverbios, empleando transiciones inauditas, borrando los acentos que habitualmente coincidían con las pausas del sentido, trastornando de arriba abajo el alejandrino, atreviéndose con el verso libre, en suma, ensayando temerariamente cualquier artificio capaz de domeñar la forma tradicional. Los puristas no están por completo equivocados. No todas esas innovaciones son atinadas; algunas son positivamente malas, intentadas solo para hacer befa de los pedantes y dejar con la boca abierta al vulgo (que no se asombra hogaño con la facilidad de antes). Pero, en resumen, el valeroso esfuerzo del Sr. Darío ha tenido notable éxito. Dejando a un lado sus versos amorfos; dejando asimismo toda la parte discutible de su labor

poética, ¿cómo negar que ha enriquecido la música de la frase, dándole matices delicados, casi imperceptibles? ¿cómo desconocer su poderío de invención métrica? ¿cómo no reparar en que sus nuevas cadencias han impedido la petrificación de las antiguas formas? Quizás hubiera tenido un competidor el Sr. Darío, si el rencoroso destino no hubiera abreviado bruscamente los días del poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896), amante también de lo raro. Por ahora, el Sr. Darío ejerce la supremacía entre los poetas españoles, que le consideran como de los suyos. Este osado artista escribe igualmente buena prosa en *Los Raros* (1893), en *Tierras solares* (1904) y en *El viaje a Nicaragua* (1909); pero es preciso confesar que su prosa de nervio, algo afrancesada, de cortos períodos, y salpicada de vocablos exóticos, no despierta el interés que sus versos.

No cabe dudar de su influjo en D. FRANCISCO VILLAESPESA (n. 1877), el cual, en sus *Intimidades* (1898), en *Tristitiae rerum* (1907), en *El jardín de las quimeras* (1909), y en otras muchas obras, se ha mostrado notable cincelador, sobre todo de sonetos. *La Soledad Sonora* (1911) y *Melancolía* (1912), son las últimas producciones de D. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (n. 1881), cuyos versos elegíacos, tan sencillos en apariencia, y, sin embargo, tan finamente elaborados, demuestran—sobre todo en *Arias tristes* (1903), en *Jardines lejanos* (1904), y en *Laberinto* (1910) — una tristeza sobria, suave e incurable. Reaccionando contra el correcto parnasianismo de Núñez de Arce, D. ANTONIO MACHADO (n. 1875) se desentiende de todas las escuelas y practica una completa indiferencia respecto de la belleza formal: sin embargo, en *Soledades* (1903) y en *Campos de Castilla* (1912), obsérvanse un gallardo simbolismo y cierta intensidad de evocación, que harían perdonar descuidos más gra-

ves de procedimiento. Su hermano mayor, D. Manuel Machado (n. 1874), ha escrito en *Alma* (1907) algunas poesías, como *Adelfos*, que parecen ser obra de un verdadero poeta, en el cual pueden cifrarse esperanzas: hállanse éstas muy distantes de realización en *Caprichos* (1908), conjunto de extravagancias y juegos rítmicos. *Versos de las horas* (1906) y *La visita del Sol* (1907) son los títulos de dos interesantes libros de D. Enrique Díez-Canedo (n. 1879), poeta de exquisita sensibilidad, en cuyas composiciones se echan de ver intensa emoción estética y singular sencillez expresiva. Conservan la tradición antigua, entre otros, Mariano Miguel de Val (1874-1912), que en su libro *Edad dorada* (1905) nos ha dejado poesías de elegante y delicado espíritu; D. Enrique de Mesa (n. 1878), que en *Tierra y Alma* (1906) y en *Cancionero castellano* (1911) ha evocado la secular lozanía del Arcipreste de Hita, cantando sus impresiones de los campos y cumbres de Castilla; y sobre todo D. Manuel de Sandoval (n. 1874), que después de seguir los pasos de Núñez de Arce y de Ferrari en *Prometeo* (1895) y en *Aves de paso* (1904), ha desarrollado su personalidad poética en las composiciones de su *Cancionero* (1909), de *Musa castellana* (1911) y *De mi cercado* (1912), en limpio y claro estilo, forma expresiva de una inspiración castiza y gallarda.

Aunque no versificase, Emilio Castelar (1832-1899) tuvo seguramente alma de poeta, pero su poesía sólo se manifestó en la tribuna. Este artista de la palabra, «primer tenor de la República», no ejerció la menor influencia literaria. Sus *Recuerdos de Italia* (1872), su novela *Fra Filipo Lippi* (1877-1878), están recargados de antítesis ditirámbicas que únicamente podía hacer tolerables la maravillosa elocución del gran orador. La deslumbradora fraseología de aquel orgulloso tribu-

no, se apagaba al pasar a la página escrita. ¿Qué decir de su *Historia del movimiento republicano en Europa* (1873-1874), sino que es un alud de palabras, especie de caricatura del estilo de Donoso Cortés? Rival dichoso de Castelar en política, ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO (1828-1897) compuso también una novela: *La campana de Huesca* (1852), y otras obras más sólidas, como sus *Estudios sobre Felipe IV* (1888); es un escritor de talento y bien enterado, que emplea una prosa dura y sin arte: los que *hacen* historia, rara vez saben escribirla.

Si España no ha tenido grandes historiadores durante el siglo XIX, pueden citarse, al menos, los nombres de bastantes eruditos que se han distinguido por sabias investigaciones históricas: el Conde de Toreno (1786-1843), que procuró imitar las formas clásicas en su *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (1835-37); Manuel Colmeiro (1814-1897), cuyas principales obras son la *Historia de la Economía política en España* (1863) y el *Curso de Derecho político según la historia de León y Castilla* (1873); Francisco de Cárdenas (1816-1898), autor de la *Historia de la propiedad territorial en España* (1873); el general José Gómez de Arteche (1821-1906), que escribió con laboriosidad y esmero singulares los catorce volúmenes de su *Guerra de la Independencia* (1868-1903); Eduardo de Saavedra (1829-1912), autoridad en literatura aljamiada, tema de su discurso de recepción en la Academia Española (1878); Manuel Danvila (1830-1906), a quien debemos una importante monografía sobre *La Germanía de Valencia* (1884); Cesáreo Fernández Duro (1830-1908), conocido por sus *Memorias de la ciudad de Zamora, su provincia y su obispado* (1882-1883) y por su *Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón* (1895-1903); Eduardo Pérez Pujol (1830-1894), que

reconstituyó una sociedad muerta en su *Historia de las instituciones sociales de la España goda* (1896), obra sin terminar y póstuma; el canónigo Antonio López Ferreiro (1837-1910), cultivador meritísimo de la historia provincial en sus libros *Galicia en el último tercio del siglo XV* (1883) y *Fueros municipales de Santiago y de su tierra* (1895); José Villa-Amil y Castro (1839-1910), erudito conocedor de las instituciones de la Edad Media, autor de las *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia* (1873); D. Francisco Fernández y González (n. 1833), eminente orientalista, que ha demostrado gran copia de noticias en sus *Instituciones jurídicas del pueblo de Israel en los diferentes Estados de la Península* (1881; sin terminar); D. Francisco Codera y Zaidín (n. 1836), docto arabista que ha vulgarizado sus conocimientos en la *Decadencia y desaparición de los almoravides en España* (1899); el padre jesuita D. Fidel Fita y Colomé (n. 1838), Director de la Real Academia de la Historia, «*de re epigraphica hispanâ optime meritus merensque*», como declaraba Hübner; D. Gumersindo de Azcárate (n. 1840), autor de tan notables libros como el *Ensayo sobre la historia del derecho de propiedad* (1879-1883) y *El régimen parlamentario en la práctica* (1885); Joaquín Costa (1846-1911), sabio e ingenioso investigador, cual demuestran su *Poesía popular española y Mitología y literatura celto-hispanas* (1881), sus *Estudios ibéricos* (1891) y su *Colectivismo agrario en España* (1898); Antonio Rodríguez Villa (1843-1912), incansable trabajador que editó textos importantes y rehizo totalmente las biografías de algunos personajes históricos como D. Beltrán de la Cueva (1881), doña Juana la Loca (1892) y Spínola (1904); D. Eduardo de Hinojosa y Naveros (n. 1852), colaborador de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1816-1894) en la *Historia... de la*

monarquía visigoda (1896; sin terminar) y autor de una *Historia general del Derecho español* (1887; sin terminar); y D. Rafael de Ureña y Smenjaud (n. 1852), que además de escribir la *Historia de la literatura jurídica española* (1906), ha publicado sus sapientísimas indagaciones sobre *La legislación gótico-hispana* (1905), completando los trabajos de Zeumer. Todos estos escritores han acumulado preciosos materiales para el futuro Mariana, y sus conclusiones han sido en gran parte utilizadas por D. Rafael Altamira y Crevea (n. 1866) en la *Historia de España y de la civilización española* (1900-1911), obra superior en todos conceptos a la compilación (1850-1867), enorme y algo indigesta, de Modesto Lafuente (1806-1866), publicista famoso en su tiempo con el seudónimo de «Fray Gerundio».

En historia literaria, desde que Pascual de Gayángos (1809-1897) comenzó sus útiles trabajos, ha habido un señalado progreso hacia el buen método, gracias al ejemplo del gran erudito catalán MANUEL MILÁ Y FONTANALS (1814-1884), autor de la *Poesía heroico-popular castellana* (1874), obra que hace época en los estudios hispánicos. La tradición de Milá ha sido continuada por el mejor de sus discípulos, el célebre MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO (1856-1912), cuyo primer libro fué un estudio (1876) sobre Joaquín Telesforo de Trueba y Cosío (1799?-1835), emigrado español que escribió novelas históricas en inglés. Menéndez y Pelayo dió pruebas de su precoz saber en *Horacio en España* (1876), e inmediatamente adquirió fama por la erudición y potencia argumentativa que revelan *La Ciencia española* (1877) y la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1881). Llamado pronto a suceder a José Amador de los Ríos (1818-1878) en la cátedra de Literatura española de la Universidad Central, el joven profesor se multiplicó.

Una serie de conferencias: *Calderón y su teatro* (1881), detuvo bruscamente el culto idólatra de este dramaturgo y originó una reacción quizá exagerada. El tomo de versos, *Odas, Epístolas y Tragedias* (1883), demostró una sensibilidad estética que no se esperaba de un solitario erudito, ocupado ya en clasificar y completar las papeletas bibliográficas de los dos últimos volúmenes (1888-1889) del *Ensayo* de Gallardo. Si Menéndez y Pelayo no poseyó todas las dotes expresivas de un poeta, tenía su temperamento. Los poetas son los que hacen mejor papel hasta en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891): habla de ellos con calor. Los poetas le preocuparon siempre. Publicó una *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895), como también la *Antología de poetas líricos castellanos* (1890-1908), cuyas Introducciones no solamente son tesoros de noticias, sino espléndidos trozos literarios. Durante una docena de años se dedicó a la ciclópea tarea de comentar lo que había de ser una edición completa de las obras de Lope de Vega (1890-1902). Reunió algunos de sus numerosos estudios sueltos en las cinco series de *Estudios de crítica literaria* (1884-1908) y en los *Ensayos de crítica filosófica* (1892). Dirigió también la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles,* para la cual escribió los tres extensos prólogos de sus *Orígenes de la Novela* (1905-1910), que son capítulos de aquella historia de la literatura española que había soñado. La muerte, que le acechaba desde hacía algún tiempo, le sorprendió en el instante en que se ocupaba de la edición definitiva de sus obras, cuyo tomo I, primero a su vez de la *Historia de los heterodoxos españoles*, publicado en 1911, es un tratado de prehistoria ibérica. No son perfectas, y algunas—la *Historia de las ideas estéticas en España,* la edición de Lope, la *Antología de poetas líricos castellanos*—que-

dan sin acabar. Evidentemente, Menéndez y Pelayo formaba planes demasiado vastos: así y todo, ¡cuánto esfuerzo, cuánta perseverancia y cuánto talento representan esas admirables obras fragmentarias! Puede decirse de él que, desde el momento en que comenzó a escribir, progresó constantemente: su estilo se purificaba, sus simpatías se extendían, al mismo tiempo que su erudición se hacía más sólida, y su influencia se acrecentaba cada vez más. No obstante, hubo una gran mayoría de académicos que no le quisieron como Director, prefiriendo un político a un sabio de los que rara vez se encuentran en España, y aun fuera de ella. Este fracaso, al cual tuvo Menéndez y Pelayo la debilidad de ser demasiado sensible, amargó sus últimos años.

Sus iniciativas crearon un movimiento intelectual que ha producido excelentes resultados, como es fácil ver por los trabajos de sus colaboradores, de sus discípulos y de sus contemporáneos. Siendo Director de la Biblioteca Nacional, tenía a sus órdenes a D. Antonio Paz y Mélia (n. 1842), distinguido paleógrafo e infatigable investigador, de reconocida modestia. Cristóbal Pérez Pastor (1842-1908), fecundo bibliógrafo y descubridor de *Documentos cervantinos* (1897-1902), ha llenado muchas lagunas de la biografía de Cervantes, y habría hecho otro tanto con Calderón si su laboriosa vida hubiera sido más larga. Aunque fuese catedrático en el Instituto de San Isidro de Madrid, y experimentara la influencia de Menéndez y Pelayo, Francisco Navarro y Ledesma (1859?-1905), era más bien un literato, un exquisito estilista, que un erudito; sus obras didácticas quedaron en segundo término después de la publicación de *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra* (1905), donde ordenó los resultados de las investigaciones de Pérez Pastor, dándoles un giro algún tanto fan-

tástico. José Enrique Serrano y Morales (1852-1908), investigador tenaz, ilustró muchos puntos oscuros de la historia literaria, mientras escribía sus indagaciones sobre los antiguos impresores valencianos. D. Francisco Rodríguez Marín (n. 1855), sucesor de Menéndez y Pelayo en la Biblioteca Nacional, poeta y erudito, meritorio coleccionista de los *Cantos populares españoles* (1882-1883), ha escrito importantes estudios sobre Barahona de Soto (1903), Pedro Espinosa (1907) y sus círculos literarios. El hijo del ilustre poeta catalán Joaquín Rubió y Ors (1818-1899), D. Antonio Rubió y Lluch (n. 1856), condiscípulo de Menéndez y Pelayo en la Universidad de Barcelona, pasa por autoridad en materia de historia catalana; nos interesa más especialmente como autor de un *Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte... y su influencia en la literatura antigua y moderna* (1879), de *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón* (1882), y de otros estudios que sirven de seguros guías en el laberinto de la crítica literaria. D. Emilio Cotarelo y Mori (n. 1858), perito en historia del teatro, editor desgraciadamente poco cuidadoso de muchas comedias raras (sobre todo de Tirso de Molina), ha escrito varias útiles monografías que completan las noticias ya recogidas por Cayetano Alberto de la Barrera (m. 1872). Podría vituperársele a D. Juan Menéndez Pidal (n. 1861) por haber publicado demasiado poco: a él se debe una preciosa colección de más de cien romances asturianos (1885), y especialmente un examen crítico de la leyenda de D. Rodrigo (1906), que agota la materia. D. Julio Puyol y Alonso (n. 1865), autor de un excelente estudio sobre el Arcipreste de Hita (1906), ha discutido con penetración y con admirable claridad de método la formación de *La Crónica particular del Cid* (1911), ha reconstituído en cuanto era posible el *Cantar de gesta de don*

Sancho II de Castilla (1911), y ha comentado extensamente los muchos lugares difíciles de *La pícara Justina* (1912). D. Ramón Menéndez Pidal (n. 1869), discípulo de Menéndez y Pelayo, es conocido principalmente por su bello ejemplo de reconstitución: *La leyenda de los Infantes de Lara* (1896) y por sus análisis (1907-1911), quizá definitivos, de todas las cuestiones confusas que se relacionan con el *Poema del Cid.* D. Adolfo Bonilla y San Martín (n. 1875), discípulo también de Menéndez y Pelayo, ha dado muchas pruebas de una inteligencia de las más vastas y de una erudición tan sólida como brillante en la triple esfera de la historia de la filosofía, de la historia literaria y del Derecho. Citemos sólo sus más importantes obras: *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento* (1903), *Anales de la literatura española* (1904), una *Historia de la Filosofía española* (los dos primeros volúmenes salieron a luz en 1908-1911), *El Mito de Psyquis* (1908), y numerosas publicaciones de textos: *El Diablo Cojuelo* (1902 y 1910), *Libro de los engaños* (1904), *Libros de caballerías* (1907-1908) y *Tristan de Leonis* (1912). Mencionemos, finalmente, a D. Joaquín Hazañas y la Rua (n. 1862), editor de Gutierre de Cetina (1895), y autor de notables estudios sobre *Los rufianes de Cervantes* (1906) y *Maese Rodrigo* [*1444-1509*] (1909); a don Julio Cejador y Frauca (n. 1864), filósofo del lenguaje, de cuyo *Tesoro de la Lengua Castellana* van publicados ocho gruesos volúmenes (1908-1913); a D. Manuel Serrano y Sanz (n. 1866), fecundo publicista y laborioso investigador de las antigüedades españolas y americanas; a D. José Ramón Lomba y Pedraja (n. 1868), a quien se deben importantes trabajos sobre el rey don Pedro en el teatro, el P. Arolas y José Somoza; a D. Narciso Alonso Cortés (n. 1875), descubridor de *Un pleito de Lope de Rueda* (1902), coleccionista de romances populares, ameno biógrafo de Mar-

tínez Villergas (1913), y autor de varios estudios literarios de positivo interés; a D. Víctor Said Armesto (n. 1874), culto investigador de los orígenes poéticos de *La leyenda de don Juan* (1908), y a D.ª Blanca de los Ríos de Lampérez (n. 1862), cuyo libro *Del siglo de oro* (1910) contiene trabajos literarios de singular mérito, escritos en castizo lenguaje y elegante estilo.

Consagremos nuestras últimas palabras a algunos autores que no hemos podido incluir con facilidad en otros lugares. Los filólogos españoles, los hispanistas de todos los países han contraído tan considerable deuda con el sabio colombiano RUFINO JOSÉ CUERVO (1844-1911), que consideramos necesario mencionarle, aunque haya residido lejos de España. Su fama estriba en su *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (1886-1893), obra monumental de erudición exacta, de la cual sólo se publicó una tercera parte. Los severos estudios de este gran maestro autodidacto no habían embotado su despierto ingenio y su buen gusto literario: fácil es convencerse de ello, leyendo sus *Apuntaciones sobre el lenguaje bogotano* (1867), tan ricas en ejemplos del mejor estilo, tan amenas en las aclaraciones de errores que todos cometemos. Aunque D. Emilio Bobadilla (n. 1867) sea cubano de nación, puede ser considerado como literato español: poeta, novelista, crítico mordaz, bien conocido por el seudónimo de «Fray Candil», ha publicado recientemente *Viajando por España* (1912), volumen de impresiones delicadas y sagaces, expuestas con brillante intensidad. D. Enrique Gómez Carrillo (n. 1873), guatemalteco, se ha establecido en París y ha llegado a ser un español cosmopolita; es un talento curioso, inteligente, ávido de novedades, de exquisita sensibilidad, que en sus lindos cuadros de la nevada Rusia o de la soleada Grecia, da pruebas de una

psicología sutil y quintaesenciada, de la cual se observan huellas en *Flores de penitencia* (1913), donde la reconstitución hagiológica adopta la forma novelesca. Don Miguel de Unamuno (n. 1864), basco, es también un talento múltiple; erudito, crítico, poeta, sobre todo director laico de almas, ha escrito copiosamente acerca de los más variados temas: de sus obras, preferimos la de menos pretensiones: *De mi país* (1903), colección de estudios en que están descritas las costumbres provinciales de un modo pintorescamente brioso. Entre los que se ocupan en la difícil y delicada faena de tratar al día de asuntos literarios, debemos mencionar a D. Manuel Bueno (n. 1874), autor de un tomo interesante, rotulado *Teatro español contemporáneo* (1909), donde las razonadas opiniones de un buen aficionado se expresan en estilo claro y atractivo. D. Andrés González-Blanco (n. 1886) se ha hecho portaestandarte de la nueva escuela poética, y aunque exagere a veces sus méritos en tratados algo difusos, escribe con persuasivo convencimiento. Habría que mencionar a otros escritores, como D. Mariano de Cavia (n. 1855), D. Antonio Zozaya (n. 1859), D. Eduardo Gómez de Baquero (n. 1866), D. Antonio Palomero (n. 1869), D. Ramiro de Maeztu (n. 1874) y D. José Ortega y Gasset (n. 1883), que prodigan en la prensa un talento verdaderamente original, pero nos hemos vedado aventurarnos en ese terreno.

Este bosquejo debe terminar. Tal vez hemos dicho bastante para dar una idea general de la vida intelectual de España desde los orígenes hasta nuestros días. El aislamiento de otras épocas no existe ya, la literatura actual acoge abundantes elementos de fuera, y conserva sin embargo en gran parte esa señalada individualidad que ha tenido y tendrá siempre para ciertos espíritus irresistible encanto.

BIBLIOGRAFÍA

I. — Obras bibliográficas.

Antonio (Nicolás). *Bibliotheca Hispana vetus* y *Bibliotheca Hispana nova* (ed. F. Pérez Bayer, T. A. Sánchez, J. A. Pellicer y R. Casalbon). Matriti, 1788. 4 vol.

Barrera y Leirado (Cayetano Alberto de la). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español.* Madrid, 1860.

Beer (Rudolf). *Handschriftenschätze Spaniens.* Wien, 1894.

Beer (Rudolf). *Zur Ueberlieferung altspanischer Literaturdenkmäler.* Wien, 1898.

Bibliografía zaragozana del siglo XV, por un bibliófilo aragonés [i. e. Juan Manuel Sánchez]. Madrid, 1908.

Bibliografía aragonesa del siglo XVI, por Juan M. Sánchez. Madrid, 1913. 2 vol.

Bibliographie hispanique. New York, Paris, desde 1905. 1 vol. por año. [Menciona todas las publicaciones relativas a los estudios hispánicos.]

Escudero y Perosso (Francisco). *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla, desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVII.* Madrid, 1894.

Fernández Duro (Cesáreo). *Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora, o materiales para su historia.* Madrid, 1891.

Fuster (Justo Pastor). *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días* [y de los que aun viven]. Con adiciones y enmiendas a la de Vicente Ximeno. Valencia, 182 -1830. 2 vol.

Gallardo (Bartolomé José). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (ed. M. R. Zarco del Valle y José Sancho Rayón [con el auxilio de M. Menéndez

y Pelayo para los dos últimos tomos]). Madrid, 1863-1866-1888-1889. 4 vol.

García (Juan Catalina). *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX.* Madrid, 1899.

García Peres (Domingo). *Catálogo de los autores portugueses que escribieron en castellano.* Madrid, 1890.

Haebler (Conrado). *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal.* La Haya-Leipzig, 1904.

Kayserling (M.). *Biblioteca española-portugueza-judaica.* Strasbourg, 1890.

Latassa y Ortin (Félix de). *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa* [1796-1798-1802], *aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por D. Miguel Gómez Uriel.* Zaragoza, 1884-1885-1886. 3 vol.

Martínez Añíbarro (Manuel). *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de la provincia de Burgos.* Madrid, 1890.

Menéndez Pidal (Ramón). *Catálogo de la Real Biblioteca. Manuscritos. Crónicas generales de España.* Madrid, 1898.

Menéndez y Pelayo (Marcelino). *Bibliografía hispano-latina clásica; códices, ediciones, comentarios, traducciones, estudios críticos, imitaciones y reminiscencias; influencia de cada uno en la literatura.* Madrid, 1902.

Paz y Mélia (Antonio). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional.* Madrid, 1899.

Pérez Pastor (Cristóbal). *La Imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días.* Madrid, 1887.

Pérez Pastor (Cristóbal). *La Imprenta en Medina del Campo.* Madrid, 1895.

Pérez Pastor (Cristóbal). *Bibliografía madrileña o Descripción de las obras impresas en Madrid (1566-1625).* Madrid, 1891-1906-1907. 3 vol.

Picatoste y Rodríguez (Felipe). *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI.* Madrid, 1891.

Salvá y Mallen (Pedro). *Catálogo de la biblioteca de Salvá.* Valencia, 1872. 2 vol.

Sánchez (Juan Manuel). Véase *Bibliografía zaragozana del siglo XV* y *Bibliografía aragonesa del siglo XVI.*

Serrano y Morales (José Enrique). *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868, con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores.* Valencia, 1898-1899.

Serrano y Sanz (Manuel). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833.* Madrid, 1903-1905. 2 vol.

Toda (Eduardo de). *Bibliografía española de Cerdeña.* Madrid, 1890.

Uriarte (Eugenio de). *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española, con un apéndice de otras de los mismos, dignas de especial estudio bibliográfico* (1540-1773). Madrid, 1904-1905-1906. 3 vol. (En publicación).

Valdenebro y Cisneros (José María de). *La Imprenta en Córdoba.* Madrid, 1900.

Whitney (James Lyman). *Catalogue of the Spanish Library and of the Portuguese Books bequeathed by George Ticknor to the Boston Public Library.* Boston 1879.

II. — Obras de conjunto y generalidades.

Aicardo (José Manuel). *De literatura contemporánea* (1901-1905). 2.ª ed., Madrid, 1905.

Armas (José de). *Ensayos críticos de Literatura inglesa y española.* Madrid, 1910.

Baist (Gottfried). *Die spanische Literatur,* en *Grundriss der romanischen Philologie,* t. II, 2 Abteilung. Strassburg, 1897.

Baquero Almansa (A.). *Estudio sobre la historia de la literatura en Murcia desde Alfonso X a los Reyes Católicos.* Madrid, 1877.

Becker (Philipp August). *Geschichte der spanischen Literatur.* Strassburg, 1904.

Beer (Rudolph). *Spanische Literaturgeschichte.* Leipzig, 1903. 2 vol.

Blanco García (Francisco). *La literatura española en el siglo XIX.* Madrid, 1891-1894, 3 vol.

Bonilla y San Martín (Adolfo). *Anales de la literatura española.* Madrid, 1904.

BOURLAND (C. B.). *Boccaccio and the «Decameron» in Castilian and Catalan Literature,* en la *Revue hispanique* (1905), t. XII, pp. 1-232.
CHASLES (Philarète). *La France, l'Espagne et l'Italie au XVIIe siècle.* Paris, 1877.
CIAN (Vittorio). *Italia e Spagna nel secolo XVIII.* Torino, 1896.
CIAN (Vittorio). *L'immigrazione dei Gesuiti spagnuoli letterati in Italia.* Torino, 1895.
CLARKE (Henry Butler). *Spanish Literature: An elementary Handbook.* London, 1893, reimpr. 1909.
CLARUS (Ludwig) [seudónimo de Wilhelm Volk]. *Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter.* Mainz, 1846. 2 vol.
CORTÉS (Narciso Alonso A.). *Noticias de una Corte literaria.* Madrid, 1906.
COTARELO Y MORI (Emilio). *Estudios de historia literaria.* Madrid, 1901.
CROCE (Benedetto). *Primi contatti fra Spagna e Italia.* Napoli, 1893.
CROCE (Benedetto). *Ricerche ispano-italiane.* Napoli, 1898.
CUETO (Leopoldo Augusto de), marqués de Valmar. *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII.* Madrid, 1893. 3 vol.
DIERCKS (Gustav). *Das moderne Geistesleben Spaniens.* Leipzig, 1883.
FARINELLI (Artur). *Deutschlands und Spaniens literarische Beziehungen,* en *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* (Weimar, 1895), t. VIII, Heft 4 y 5, pp. 318-407.
FARINELLI (Arturo). *Appunti su Dante in Ispagna nell' età media,* en el *Giornale storico della litteratura italiana,* (1905), supplemento nº 8, pp. 1-105.
FARINELLI (Artur). *Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie.* Berlin, 1892.
FARINELLI (Arturo). *Note sulla fortuna del Boccaccio in Ispagna nell' età media,* en el *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (Braunschweig, 1905), N. S. t. XIV, pp. 397-429.
FARINELLI (Arturo). *Note sulla fortuna del «Corbaccio» nella Spagna medievale,* en *Bausteine zur romanische Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia.* Halle, 1905, pp. 401-460.

Fernández Espino (José). *Curso histórico-crítico de la literatura española.* Sevilla, 1871 [no terminado].

Fernández y González (Francisco). *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días,* etc. Madrid, 1870.

González-Blanco (Andrés). *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días.* Madrid, 1909.

Laverde Ruiz (Gumersindo). *Ensayos críticos de filosofía, literatura e instrucción pública.* Lugo, 1868.

Loise (Ferdinand). *Histoire de la poésie espagnole.* (Extracto del t. XX de las Mémoires couronnés et autres mémoires, publiés par l'Académie Royale de Belgique). Bruxelles, 1868.

Menéndez Pidal (Ramón). *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole,* trad. H. Mérimée. Paris, 1910.

Menéndez y Pelayo (Marcelino). *Estudios de crítica literaria.* Madrid, 1893-1908, 5 vol.

Menéndez y Pelayo (Marcelino). *Historia de las ideas estéticas en España.* Madrid, 1883-1891. 9 vol. [sin terminar].

Menéndez y Pelayo (Marcelino). *Orígenes de la novela.* Madrid, 1905-1910. (Nueva Bib. de Aut. esp., t. I, VII, XIV).

Morel-Fatio (Alfred). *L'Espagne au XV^e^ et au XVII^e^ siècle.* Heilbronn, 1878.

Morel-Fatio (Alfred). *Etudes sur l'Espagne.* Paris, 1888-1904, 3 vol.; 2.ª ed., 1895-1906. 2 vol.

Morf (Heinrich). *Die kastilische und portugiesische Literatur,* etc., en *Die romanischen Literaturen und Sprachen* (Die Kultur der Gegenwart: ihre Entwickelung und ihre Ziele, Teil I, Abteilung XI, I). Berlin-Leipzig, 1909.

Pérez Pastor (Cristóbal). *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas,* t. I, Madrid, 1910 (tomo X de las *Memorias* de la R. Academia Española).

Piñeyro (Enrique). *El romanticismo en España.* París, 1904.

Puymaigre (Comte Th. de). *Les vieux auteurs castillans.* Paris-Metz, 1861-1862, 2 vol., 2.ª ed. [sin terminar]. Paris, 1888-1890. 2 vol.

Puymaigre (Comte Th. de). *La cour littéraire de don Juan II, roi de Castille.* Paris, 1873. 2 vol.

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Tercera época. Madrid, desde 1897, 28 vol. (En publicación.)

Revue hispanique. Recueil consacré à l'étude des langues,

des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais, publié par R. Foulché-Delbosc. Paris-New York, desde 1894, 28 vol. (En publicación.)

RIOS (José Amador de los). *Historia crítica de la literatura española.* Madrid, 1861-1865. 7 vol.

ROUSSELOT (Paul). *Les mystiques espagnols.* Paris, 1867 [versión española, con prólogo de P. Umbert, Barcelona, 1907, 2 vol.].

SANVISENTI (Bernardo). *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio nella letteratura spagnuola.* Milano, 1902.

SCHNEIDER (Adam). *Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts.* Strassburg, 1898.

SEMPERE Y GUARINOS (Juan). *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III.* Madrid, 1785-1789. 6 vol.

TICKNOR (George). *History of Spanish Literature.* Boston, 1849. 3 vol.; 6.ª ed. Boston, 1888, 3 vol. Trad. alemana por N. H. Julius, Leipzig, 1852, 2 vol. y suplemento, con notas por F. J. Wolf, Leipzig, 1867. Trad. española por P. de Gayangos y E. de Vedia. Madrid, 1851-1854-1856. 4 vol.

UNDERHILL (John Garrett). *Spanish Literature in the England of the Tudors.* New York-London, 1899.

WOLF (Ferdinand). *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur.* Berlin, 1859.

III.—HISTORIA DEL TEATRO.

AHRENS (Theodor G.). *Zur Charakteristik des spanischen Dramas im Anfang des XVII. Jahrhunderts.* (Luis Velez de Guevara und Mira de Mescua). Halle a. S., 1911.

BUCHANAN (Milton A.). *Notes on the Spanish drama* [*Lope, Mira de Mescua and Moreto*], en *Modern Language Notes* (1905), t. XX, pp. 38-41; [*The case of Calderon's «La vida es sueño»; The cloak episode in Lope's «El honrado hermano»; Was Tirso one of the authors of «El Caballero de Olmedo?»*], en *Modern Language Notes* (1907), t. XXII, pp. 215-218.

BUCHANAN (Milton A.). *At a Spanish Theatre in the Seventeenth Century,* en *The University of Toronto Monthly* (1908), t. VIII, pp. 204-209, 230-236.

CAÑETE (Manuel). *Teatro español del siglo XVI.* Madrid, 1885.

COTARELO Y MORI (Emilio). *María Ladvenant y Quirante.* Madrid, 1896.

COTARELO Y MORI (Emilio). *María del Rosario Fernández, La Tirana.* Madrid, 1897.

COTARELO Y MORI (Emilio). *Isidoro Maiquez y el teatr de su tiempo.* Madrid, 1902.

COTARELO Y MORI (Emilio). *Catálogo de obras dramáticas, impresas pero no conocidas hasta el presente.* Madrid, 1902.

COTARELO Y MORI (Emilio). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Madrid, 1904.

CREIZENACH (Wilhelm). *Geschichte des neueren Dramas.* Halle a. S., 1893-1909, 4 vol. (En publicación.) 2.ª ed., t. I, 1911.

CRAWFORD (J. P. Wickersham). *The Devil as a dramatic figure in the Spanish religious Drama before Lope de Vega,* en *The Romanic Review* (1910), t. I, pp. 302-312, 374-383.

CRAWFORD (J. P. Wickersham). *The Braggart soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the sixteenth century,* en *The Romanic Review* (1911), t. II, pp. 186-208.

CRAWFORD (J. P. Wickersham). *The Pastor and Bobo in the Spanish religious Drama of the sixteenth century,* en *The Romanic Review* (1911), t. II, pp. 376-401.

CRUZADA VILLAAMIL (G.). *Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV en los sitios reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes,* etc., en *El Averiguador* (1871), t. I, pp. 7, 25, 73, 106, 123, 170 y 201. [Véase RENNERT.]

DAMAS-HINARD (Joseph-Stanislas-Albert). *Discours sur l'histoire et l'esprit du théâtre espagnol.* Paris, 1847.

DÍAZ DE ESCOVAR (Narciso). *El Teatro de Málaga.* Málaga, 1896.

EBNER (J.). *Zur Geschichte des klassischen Dramas in Spanien.* Passau, 1908.

GASSIER (Alfred). *Le théâtre espagnol.* Paris, 1898.

HUSZÁR (Guillaume). *Corneille et le théâtre espagnol.* Paris, 1903.

HUSZÁR (Guillaume). *Molière et l'Espagne.* Paris, 1907.

HUSZÁR (Guillaume). *L'influence de l'Espagne sur le théâtre français des XVIIIe et XIXe siècles.* Paris, 1912.

KLEIN (Julius Léopold). *Geschichte des Dramas. Das spanische Drama.* Leipzig, 1871-1875, t. VIII a XI.

KÖHLER (Eugen). *Sieben spanische dramatische Eklogen mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas.* Dresden, 1911.

LIONNET (Henri). *Le théâtre en Espagne.* Paris, 1897.

LOMBA Y PEDRAJA (José R.). *El rey don Pedro en el teatro*, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo.* Madrid, 1899, t. I, pp. 257-339.

MARISCAL DE GANTE (Jaime). *Los autos sacramentales desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid, 1911.

MARTINENCHE (Ernest). *La Comedia espagnole en France, de Hardy à Racine.* Paris, 1900.

MARTINENCHE (Ernest). *Molière et le théâtre espagnol.* Paris, 1906.

MOREL-FATIO (Alfred) y ROUANET (Léo). *Le théâtre espagnol.* (Bibliothèque des bibliographies critiques, nº 7: Société des Études historiques). Paris, 1900.

MOREL-FATIO (Alfred). *La «Comedia» espagnole du XVIIe siècle.* Paris, 1885.

MÜNCH-BELLINGHAUSEN (Eligius von). *Ueber die älteren Sammlungen spanischer Dramen.* Wien, 1852.

PÉREZ PASTOR (Cristóbal). *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII.* Madrid, 1901. [la continuación viene publicándose en el *Bulletin hispanique* desde 1906].

RAMÍREZ DE ARELLANO (Rafael). *El Teatro en Córdoba.* Ciudad-Real, 1912.

RENNERT (Hugo Albert). *The Staging of Lope de Vega's comedias*, en *Revue hispanique* (1906), t. XV, pp. 453-485.

RENNERT (Hugo Albert). *Notes on the Chronology of the Spanish Drama*, en *The Modern Language Review* (1907), t. II. pp. 331-341 y t. III, pp. 43-55 [reimpr. aumentada y corregida de la lista de Cruzada Villaamil].

RENNERT (Hugo Albert). *The Spanish stage in the time of Lope de Vega.* New York, 1909.

RESTORI (Antonio). *La Collezione CC*IV.28033 della Biblioteca Palatina-Parmense (Comedias de diferentes autores)*, en los *Studj di filologia romanza* (1891), fasc. 15, pp. 1-156.

RESTORI (Antonio). *Une liste de comédies de l'an 1666* en la *Revue des langues romanes* (1898), 5.ª serie, t. I. pp. 133-164.

Restori (Antonio). *Appunti teatrali spagnuoli,* en los *Studj di filologia romanza* (1899), fas. 20, pp. 403-445.

Restori (Antonio). *Piezas de títulos de comedias,* Messina, 1903.

Reynier (Gustave). *Thomas Corneille* [ch. IV, *La Comédie espagnole*]. Paris, 1893.

Sánchez Arjona (José). *Noticias referentes á los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVIII.* Sevilla, 1898.

Schack (Adolf Friedrich von). *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien.* Berlin, 1845-1846, 2 vol.; *Nachträge,* etc., Frankfurt a. M., 1854. Trad. española por E. de Mier. Madrid, 1885-1887. 5 vol.

Schaeffer (Adolf). *Geschichte des spanischen Nationaldramas.* Leipzig, 1890. 2 vol.

Schelling (Felix E.). *Elizabethan Drama, 1558-1642.* Boston and New York, 1908, 2 vol.

Schelling (Felix E.). *The Cambridge History of English Literature.* Cambridge, 1912, t. VIII, pp. 115-145.

Schwering (Julius). *Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland.* Münster (Westf.), 1895.

Segall (J.-B.). *Corneille and the Spanish Drama.* New York, 1907.

Stiefel (Arthur Ludwig). I. *Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts,* en *Romanische Forschungen* (1890), t. V, pp. 193-220; II, *Nachahmung,* etc., en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (1897), t. XCIX, pp. 270-310; III. *Nachahmung,* etc., en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (1907), t. CXIX, pp. 309-350.

Stiefel (Arthur Ludwig). *Notizen zur Geschichte und Bibliographie des spanischen Dramas,* en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1891), t. XV, pp. 217-227; (1906), t. XXX, pp. 540-555; (1907), t. XXXI, pp. 352-370, 473-493.

Stuart (Donald Clive). *Honor in the Spanish Drama,* en *The Romanic Review* (1910), t. I, pp. 247-258, 357-366.

Viel-Castel (Louis de). *Essai sur le théâtre espagnol.* Paris, 1882, 2 vol.

Yxart (José). *El arte escénico en España.* Barcelona, 1894-1896, 2 vol.

IV. — Colecciones de textos.

Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Madrid, Rivadeneyra, 1846-1880, 71 vol.
Bibliotheca Hispanica, ed. R. Foulché-Delbosc. Barcelona-Madrid, 1900-1913, 19 vol. (En publicación.)
Bibliotheca Romanica. Biblioteca española. Strasburgo, s. f., 8 vol. (En publicación.)
Clásicos castellanos. Madrid, 1910-1913, 22 vol. (En publicación.)
Colección de autores españoles. Leipzig, Brockhaus, 1863-1887, 48 vol.
Colección de escritores castellanos. Madrid, 1880-1912, 144 vol. (En publicación.)
Colección de libros españoles raros o curiosos. Madrid, 1871-1896, 24 vol.
Colección de los mejores autores españoles. Paris, Baudry, 1845-1872, 60 vol.
Colección de poetas españoles, ed. Ramón Fernández [seudónimo de Pedro Estala]. Madrid, 1789-1820, 20 vol.
Libros de antaño. Madrid, 1872-1898, 15 vol.
Nueva Biblioteca de autores españoles, dirigida por M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Bailly-Baillière, 20 vol. (En publicación.)
Sociedad de bibliófilos andaluces (Textos publicados por la), Sevilla, 1868-1907, 44 vol.
Sociedad de bibliófilos españoles (Textos publicados por la). Madrid, 1866-1913, 42 vol.
Sociedad de bibliófilos madrileños (Textos publicados por la). Madrid, 1909-1913, 10 vol. (En publicación.)

V. — Crestomatías y Antologías.

Barra (Eduardo de la). *Literatura arcáica.* Valparaíso, [1898].
Böhl de Faber (Juan Nicolás). *Floresta de rimas antiguas castellanas.* Hamburg, 1821-1823-1825. 3 vol.
Corte de los Poetas (*La*). Florilegio de rimas modernas. Madrid, 1906.

Ford (J. D. M.). *A Spanish Anthology. A collection of lyrics from the thirteenth century down to the present time.* New York, 1901.

Ford (J. D. M.). *Old Spanish Readings.* Boston, 1911.

Gorra (Egidio). *Lingua e letteratura spagnuola delle origini.* Milano, 1898.

Grünbaum (Max). *Jüdisch-spanische Chrestomathie.* Frankfurt a. M., 1896.

Lang (Henry R.). *Cancioneiro gallego-castelhano. The extant Galician poems of the Gallego-Castilian lyric school (1340-1450).* New York-London, 1902. (En publicación).

Lemcke (Ludwig). *Handbuch der spanischen Literatur.* Leipzig, 1855-1856, 3 vol.

López de Sedano (Juan Josef). *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos.* Madrid, 1768-1778, 9 vol.

Menéndez y Pelayo (Marcelino). *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días.* Madrid, 1890-1908, 13 vol. [sin terminar].

Novo y Colson (Pedro de). *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX* [con prefacio de A. Cánovas del Castillo]. Madrid, 1881, 2 vol.

Quintana (Manuel Josef). *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* [Nueva edición corregida y aumentada]. Madrid, 1830-1833, 6 vol.

Valera (Juan). *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX.* Madrid, 1901-1904, 5 vol.

VI.—Libros, etc., de consulta para el capítulo I.

Altabiskarko Cantua, ed. Wentworth Webster [con trad. inglesa], en *Basque Legends,* 2.ª ed., London, 1879, pp. 254-260 [véase también W. Webster, *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Madrid, 1883, t. III, pp. 139-153].

Asín (Miguel). *El averroismo de Santo Tomás de Aquino,* en el *Homenaje a D. Francisco Codera,* etc. Zaragoza, 1904, pp. 271-331.

Bacher (Wilhelm), Brann (Marcus), Simonsen (David) y

GUTTMANN (Jacob). *Moses ben Maimon: sein Leben, seine Werke und sein Einfluss*. Leipzig, 1908, 1 vol. (En publicación).

BÉDIER (Joseph). *Les Fabliaux*, 2.ª ed. Paris, 1895.

BÉDIER (Joseph). *Les légendes épiques*. Paris, 1908-1912. 4 vol.

BONILLA Y SAN MARTÍN (Adolfo). *Historia de la Filosofía Española*. Madrid, 1908-1911, 2 vol. (En publicación.)

BROCKELMANN (Carl). *Geschichte der arabischen Literatur*. Weimar, 1898 y Berlin, 1899-1902, 2 vol. [dos partes cada uno].

BRODY (Heinrich). *Studien zu den Dichtungen Jehuda-ha-Levis*. Berlin, 1895.

Capitulationes penitentiarum de diversis criminibus, ed. J. Priebsch [*Altspanische Glossen*], en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1895), t. XIX pp. 1-40.

CARNOY (A.). *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions*. 2.ª ed. Paris, 1906.

CHAUVIN (Victor). *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*. Liége, 1892-1909, 11 vol. (En publicación.)

CLOËTTA (Wilhelm). *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Halle, 1890. 2 vol.

CODERA Y ZAIDÍN (Francisco). *Almacén de un librero morisco descubierto en Almonacid de la Sierra*, en *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1884), t. V, pp. 269-276.

CODERA Y ZAIDÍN (Francisco). *Bibliotheca arabico-hispana*. Madrid, 1882-1895, 10 vol. [en colaboración con J. Ribera Tarragó en los t. III y IX].

CODERA Y ZAIDÍN (Francisco). *Decadencia y desaparición de los almoravides en España*. Zaragoza, 1899.

CODERA Y ZAIDÍN (Francisco). Véase *Homenaje*.

COSTA (Joaquín). *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas*. Madrid, 1881.

DOZY (Reinhart). *Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le moyen âge*. Leyde, 1849; 3.ª ed., Paris, 1881, 2 vol.

DOZY (Reinhart) y ENGELMANN (Willem Herman). *Glossaire des mots espagnols dérivés de l'arabe*. 2.ª ed. Leyde, 1869.

DU MERIL (Édélestand). *Poésies populaires latines*. Paris, 1843.

EBERT (Adolf). *Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande*. Leipzig, 1874-1887. 3 vol.

Eguilaz y Yanguas (Leopoldo de). *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental.* Granada, 1886.

[*Epitoma Imperatorum*]. *Anonyme de Cordoue. Chronique rimée des derniers rois de Tolède et de la conquête de l'Espagne par les Arabes.* Éditée et annotée par le P. J[ules] Tailhan. Paris, 1885 [con el título de *Continuatio hispana a. DCCLIV*, ed. Theodor Mommsen, *Monumenta Germaniæ Historiæ.* Auctores antiquissimi, t. XI, p. 323-369].

Fuente (Vicente de la). *Historia de las universidades de España.* Madrid, 1884-1889. 4 vol.

Geiger (Abraham). *Divan des Castiliers Abu'l Hassan Juda ha Levi.* Breslau, 1851.

Geiger (Abraham). *Salomo Gabirol und seine Dichtungen.* Leipzig, 1867.

Gil (Pablo). *Los manuscritos aljamiados en mi colección*, en el *Homenaje a D. Francisco Codera,* etc. Zaragoza, 1904, pp. 537-549.

Gil (Pablo), Ribera Tarragó (Julián) y Sánchez (Manuel). *Textos aljamiados.* Zaragoza, 1888.

Grätz (Hirsch). *Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.* Leipzig, 1865-1870. 11 vol.

Guillén Robles (Francisco). *Leyendas moriscas.* Madrid, 1885-1886. 3 vol.

Guillén Robles (Francisco). *Leyendas de José, hijo de Jacob, y de Alejandro Magno.* Zaragoza, 1888 (Biblioteca de escritores aragoneses, t. V).

Guttmann (Jacob). *Die Philosophie des Salomon ibn Gabirol.* Göttingen, 1889.

Guttmann (Jacob). *Das Verhältniss des Thomas von Aquino zum Judentum und zur jüdischen Literatur.* Göttingen, 1891.

Hauréau (Jean-Barthélemy). *Singularités historiques et littéraires.* Paris, 1861.

Homenaje a D. Francisco Codera en su jubilación del profesorado: Estudios de erudición oriental [con introd. de E. Saavedra]. Zaragoza, 1904.

Hübner (Emil). *Inscriptiones Hispaniæ christianæ.* Berolini, 1871 [con suplemento en las *Inscriptiones Britanniæ christianæ.* Berolini, 1876].

Hübner (Emil). *Monumenta linguæ ibericæ.* Berolini, 1893.

Jeanroy (Alfred). *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge.* Paris, 1889; 2.ª ed., 1904.

KAYSERLING (M.). *Romanische Poesien der Juden in Spanien.* Leipzig, 1859.

KAYSERLING (M.). *Geschichte der Juden in Spanien und Portugal.* Berlin, 1861.

LANG (Henry R.). *Liederbuch des Königs Denis von Portugal.* Halle, 1894.

Leloaren Cantua, ed. Wentworth Webster [con trad. inglesa] en *Basque Legends,* 2.ª ed., London, 1879, pp. 249-254 [véase también J. Vinson, *Les chants historiques basques,* en Abel Hovelacque, Émile Picot y Julien Vinson, *Mélanges de linguistique et d'anthropologie,* Paris, 1880, pp. 161-186, y Julio de Urquijo, *La Tercera Celestina y el Canto de Lelo,* en la *Revue internationale des Etudes Basques* (Paris, 1910), t. IV, pp. 573-586].

MANDONNET (Pierre F.). *Siger de Brabant et l'averroïsme latin au XIIIe siècle.* [*Collectanea Friburgensia,* fasc. 8.] Fribourg, 1899.

MENÉNDEZ Y PELAYO (Marcelino). *De las influencias semíticas en la literatura española,* en los *Estudios de crítica literaria,* 2.ª serie, pp. 353-401. Madrid, 1895.

MILÁ Y FONTANALS (Manuel). *De la poesía heróico-popular castellana.* Barcelona, 1874.

MILÁ Y FONTANALS (Manuel). *Los Trovadores en España,* 2.ª ed. Barcelona, 1889.

MÜLLER (Marcus Joseph). *Morisco-Gedichte,* en *Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften zu München* (1860); Heft I, pp. 201-253.

MUNK (Salomon). *Mélanges de philosophie juive et arabe.* Paris, 1857.

MÜNZ (J.). *Moses ben Maimon (Maimonides). Sein Leben und seine Werke.* Frankfurt a. M., 1912.

PEDRO ALFONSO. *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi (das älteste Novellenbuch des Mittelalters),* ed. A. Hilka y W. Söderhjelm. Heidelberg, 1911 (Sammlung mittellateinischer Texte, t. I).

PERLES (Felix). *Die Poesie der Juden im Mittelalter.* Frankfurt a. M., 1907.

PHILIPON (Edouard). *Les Ibères* [con prefacio de H. d'Arbois de Jubainville]. Paris, 1909.

RASHDALL (Hastings). *Universities of Europe in the Middle Ages.* London, 1895, 2 vol. en 8.º

RENAN (Ernest). *Averroès et l'averroïsme,* 4.ª ed., Paris, 1882.

RÍOS (José Amador de los). *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal.* Madrid, 1875. 3 vol.

RODRÍGUEZ DE CASTRO (José). *Biblioteca española de los escritores rabinos y gentiles españoles y la de los christianos.* Madrid, 1781-1786, 2 vol.

SAAVEDRA (Eduardo). *Discurso* [sobre la literatura *aljamiada,* leído el 20 Diciembre 1878], en *Memorias de la Real Academia española* (1889), t. VI, pp. 140-192 y 237-328.

SACHS (Michael). *Die religiöse Poesie der Juden in Spanien.* Berlin, 1845.

SCHACK (Adolf Friedrich von). *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien.* 2.ª ed., Stuttgart, 18 7, 2 vol. [trad. española por Juan Valera, 3.ª ed., Sevilla, 1881, 3 vol.].

SIMONET (Francisco Javier). *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes.* Madrid, 1888.

STANLEY OF ALDERLEY (Lord). *The Poetry of Mohammed Rabadan, Arragonese,* en el *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1868), t. III, p. 81-104 y 379-413; (1870), t. IV, pp. 138-177; (1871), t. V, pp. 119-140 y 303-337; (1873), t. VI, pp. 165-212.

TAILHAN (Jules). *Appendice sur les bibliothèques espagnoles du haut moyen âge,* en Charles Cahier et Arthur Martin, *Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge.* Paris, 1877, t. IV, pp. 126-346.

Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi. Ed. F. Castets, en el n.º 7 de las *Publications spéciales de la Société pour l'étude des langues romanes,* Montpellier, 1880; *La Chronique dite de Turpin, publiée d'après les mss. B. N. 1850 et 2137.* Ed. F.-A. Wulff, Lund, 1881. [Véase G. Paris, *De Pseudo-Turpino,* Paris, 1865; G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne,* Paris, 1865; A. Bello, *Obras completas,* Santiago de Chile, 1882, t. VI, pp. 357-364].

ZUNZ (Leopold). *Die synagogale Poesie des Mittelalters.* Berlin, 1855-1859.

ZUNZ (Leopold). *Literaturgeschichte der synagogalen Poesie.* Berlin, 1865.

VII. — Ediciones y estudios.

Abencerraje y la hermosa Xarifa (Historia del). Ed. C. Pérez Pastor, en *La Imprenta en Medina del Campo*, Madrid, 1895, pp. 209-218; Bib. de Aut. Esp., t. III.—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. I, pp. CCCLXXV-CCCLXXX.

Abrabanel (Judas). *Diálogos de Amor;* ed. A. Bonilla y San Martín, en el t. IV de los *Orígenes de la Novela* de Menéndez y Pelayo; Madrid, 1913.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. II (vol. I), p. 103-109; B. Zimmels, *Leo Hebraeus, ein jüdischer Philosoph der Renaissance: sein Leben, seine Werke und seine Lehren*, Breslau, 1886; E Solmi, *Benedetto Spinoza e Leone Ebreo*, Modena, 1903; F. Flamini, *Du rôle de Pontus de Tyard dans le «Pétrarquisme» français*, en *Revue de la Renaissance* (1901), t. I, pp. 43-55.

Abril. Véase Simón Abril.

Acosta (José de). *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, 1894, 2 vol.—Consúltese: J. R. Carracido, *El P. José de Acosta y su importancia en la literatura científica española*, Madrid, 1899.

Acuña (Hernando de). *Varias poesias.* Madrid, 1894; *Contienda de Ayax*, etc., ed. J. J. López de Sedano, *Parnaso español*, Madrid, 1770, t. II, pp. 21-51.

Aguilar (Gaspar Honorat de). *Comedias* (3). Bib. de Aut. Esp., t. XLIII; *Poesías* (6), ed. E. Mele, en *Bulletin hispanique* (1901), t. III, pp. 330-335.—Consúltese: F. Martí Grajales, *Gaspar Aguilar, noticia biográfica*, en *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, parte II, Valencia, 1906, pp. 167-206.

Alarcón. Véase Ruiz de Alarcón.

Alarcón (Pedro Antonio de).—Consúltense: D.ª E. Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios* (Obras completas, t. XXXII), pp. 117-216; A. Bonilla y San Martín, *Los orígenes de «El sombrero de tres picos»*, en *Revue hispanique* (1905), t. XIII, pp. 5-17; R. Foulché-Delbosc, *D'où dérive «El sombrero de tres picos»*, en *Revue hispanique* (1908), t. XVIII, pp. 468-487.

Alcalá Yañez y Rivera (Gerónimo de). *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos.* Bib. de Aut. Esp.,

t. XVIII.—Consúltense: D. T. B. y G. [i. e. Don Tomas Baeza y González], *Apuntes biográficos de escritores segovianos,* Segovia, 1877, pp. 185-188; G. M. Vergara y Martín, *Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia,* Guadalajara, 1903, pp. 419-430.

Alcazar (Baltasar del). *Poesías,* ed. F. Rodríguez Marín, 1910; ed. Soc. de biblióf. andaluces, 1878; Bib. de Aut. Esp., t. XXI, XXXII, XXXV, XLII.

Aleman (Mateo). *Guzmán de Alfarache.* Bib. de Aut. Esp., t. III; *Odas de Horacio, traducidas por M. A.,* Cádiz, 1893; *Sucesos de D. Frai Garcia Gera, Arçobispo de Méjico,* ed. Vicente de P. Andrade, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII,* México, 1899, pp. 51-96; ed. Sra. Alice H. Bushee, en *Revue hispanique* (1911), t. XXV, pp. 359-457; *Guzmán de Alfarache, primera parte,* ed. F. Holle; Strasburgo, 1913 *(Bibl. Romanica).*—Consúltense: F. Rodríguez Marín, *Discurso* [leído el 27 Octubre 1907 en la R. Academia española], 2.ª ed., Sevilla, 1907; J. Hazañas y La Rúa, *Discurso* [leído el 25 Marzo 1892 en la R. Academia Sevillana de Buenas Letras], Sevilla, 1892; J. Gestoso y Pérez, *Nuevos datos para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán,* Sevilla, 1896; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* Madrid, 1901, parte II, pp. 1-2; B. de Góngora, *El Corregidor sagaz,* etc. [extracto] en B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. IV, col. 1027; conde de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología castellana,* col. 1189-1194 [resumen de la *Ortografía castellana*]; F. de Haan, *An Outline of the History of the Novela picaresca in Spain,* The Hague-New York, 1903; F. W. Chandler, *The Literature of Roguery,* Boston, 1907; Marquis de Granges de Surgères, *Les traductions du Guzman d'Alfarache,* en *Bulletin du bibliophile* (Paris, 1885, pp. 289-314; U. Cronan, *Mateo Aleman and Miguel de Cervantes Saavedra,* en *Revue hispanique* (1912), t. XXV, pp. 468-475; R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie de Mateo Aleman,* en *Revue hispanique* (1913) t. XXVIII.

Alexandre. *Cartas que envió Alexandro a su madre.* Bib. de Aut. Esp., t. LVII, p. 224.—Consúltense: J. Zacher, *Pseudo-Callisthenes (Die Quelle der Trostbriefe Alexanders an Olympias in der spanischen Alexandreis...),* Halle, 1867, pp. 177-193; M. Steinschneider, *Zur Alexandersa-*

ge, en *Hebraeische Bibliographie* (Berlin, 1869), vol. IX, pp. 13-19, 44-53.

ALFONSO X. *Las Siete Partidas*, ed. R. Academia de la Historia, Madrid, 1807, 3 vol.; *Opúsculos legales*, ed. R. Academia de la Historia, Madrid, 1836, 2 vol.; *Libros del Saber de Astronomía*, ed. M. Rico y Sinobas, Madrid, 1863-1867, 5 vol.; *Lapidario*, ed. J. Fernández Montaña, Madrid, 1881; *Cantigas de Santa María*, ed. R. Academia Española [prefacio del marqués de Valmar], Madrid, 1889, 2 vol.—Consúltense: F. Martínez Marina, *Ensayo histórico-crítico sobre la legislación y principales cuerpos legales de los reinos de León y Castilla, especialmente sobre el código de las Siete Partidas*, etc., Madrid, 1834; F. Hanssen, *Estudios ortográficos sobre la Astronomía del rei don Alfonso*, en *Anales de la Universidad de Chile* (1895), t. XCI, pp. 281-312; O. J. Tallgren, *Observations sur les manuscrits de l'Astronomie d'Alphonse X*, etc., en *Neuphilologische Mitteilungen* (1908), pp. 110-114; M. Barrington; *The Lapidario*, etc., en *The Connoisseur* (London, 1906), t. XIV, pp. 31-36; C. De Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio*, en *Studj di filologia romanza* (1887), pp. 31-66; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Grundriss der romanischen Philologie*, t. II, 2. Abteilung, pp. 178-186; H. Collet y L. Villalba, *Contribution à l'étude des «Cantigas» d'Alphonse le Savant*, en *Bulletin hispanique* (1911), t. XIII, pp. 270-290; F. Hanssen, *Los versos de las Cantigas de Santa María*, etc., en *Anales de la Universidad de Chile* (1901), t. CVIII, 337-373, 501-546; E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria*, Madrid, 1901, pp. 1-31; G. Daumet, *Les testaments d'Alphonse X le Savant, roi de Castille*, en *Bibliothèque de l'École des Chartes* (1906), t. LXVIII, pp. 70-99.

ALFONSO XI. *Libro de la Montería*, ed. J. Gutiérrez de la Vega, Biblioteca venatoria, Madrid, 1877, t. I y II.—Consúltese: B. Martín Mínguez, *Alfonso XI y el libro de la Montería* en *La Ilustración española y americana* (1906), t. LXXXI, pp. 190-191.

Alfonso Onceno (Poema de). Ed. F. Janer, Madrid, 1863; Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltense: Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, en *Grundriss der romanischen Philologie*, t. II, 2. Abteilung, pp. 204-205; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Estudos sobre o romanceiro pe-*

ninsular: Romances velhos em Portugal, Madrid, 1909, p. 330.

Alixandre (El Libro de). [Ms. esp. 488 de la Bibliothèque Nationale de París], ed. A. Morel-Fatio, Dresden, 1906; [Ms. de Madrid], Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltense: A. Morel-Fatio, *Recherches sur le texte et les sources du Libro de Alexandre,* en *Raomnia* (1875), t. IV, pp. 7-90; G. Baist, *Eine neue Handschrift des spanischen Alexandre,* en *Romanische Forschungen,* t. VI, p. 272; E. Müller, *Sprachliche und textkritische Untersuchungen zum altspanischen Libro de Alexandre,* Strassburg, 1910; L. Pistolesi Baudana-Vaccolini, *Del posto che spetta il libro de Alexandro nella storia della letteratura spagnola,* en *Revue des langues romanes* (1903), t. XLVI, pp. 255-281; Marcelo Macías, *Juan Lorenzo Segura y el Poema de Alexandre,* Orense, 1913.

Almería (Cronica de). Ed. E. Du Méril, en *Poésies populaires latines du moyen âge,* Paris, 1847, p. 248-314.

Alvarez de Ayllon (Pero). *Comedia Tibalda,* ed. y estudio de A. Bonilla y San Martín, *Bibliotheca hispanica,* t. XIII.

Alvarez de Cienfuegos (Nicasio). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXVII.—Consúltense: E. Piñeyro, *Cienfuegos,* en *Bulletin hispanique* (Bordeaux, 1909), t. XI, pp. 31-54; L. Batcave, *Acte du décès du poète Cienfuegos,* en *Bulletin hispanique* (1909), t. XI, p. 96.

Alvarez de Soria (Alonso).—Consúltese: F. Rodríguez Marín, *El Loaysa de «El Celoso Extremeño».* Sevilla, 1901.

Alvarez de Toledo (Gabriel). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

Alvarez de Toledo (Hernando). *Puren indomito,* ed. Diego Barros Arana, *Biblioteca Americana,* Paris, 1861, t. I.

Alvarez Gato (Juan). *Cancionero,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Cancionero Castellano del siglo XV,* 1912, t. I, pp. 222-269 (Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIX); *Cancionero inédito,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1901.—Consúltense: Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Nuevas disquisiciones acerca de J. A. G.,* en *Revista Lusitana* (1902), t. VIII, pp. 241-244; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. VI, pp. xxxiv-liv.

Amadis de Gaula. Ed. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp., t. XL.—Consúltense: G. S. Williams, *The «Amadis»*

Question, en *Revue hispanique* (1909), t. XXI, pp. 1-167 [con excelente bibliografía]; L. Braunfels, *Kritischer Versuch über den Roman Amadis von Gallien*, Leipzig, 1876; G. Baist, *Grundriss der romanischen Philologie*, t. II, 2. Abteilung, pp. 440-442; Th. Braga, *Historia das novellas portuguezas de cavalleria (Formação do Amadis de Gaula)*, Porto, 1873; Th. Braga, *Curso de Historia da Litteratura portugueza*, Lisboa, 1885, pp. 103-107; Th. Braga, *Questões de litteratura e arte portuguezas*, Lisboa [1881], pp. 98-122; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, t. II, pp. 511-525; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Etwas Neues zur Amadis-Frage*, en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1880), t. IV, pp. 347-351; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Grundriss der romanischen Philologie*, t. II, 2 Abteilung, pp. 216-226; R. Foulché-Delbosc, *La plus ancienne mention d'Amadis*, en *Revue hispanique* (1906), t. XV, pp. 607-610; M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. I, pp. CXCIX-CCXLVIII; E. Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVIe et au XVIIe siècle*, 2.ª ed., Paris, 1873; E. Bourciez, *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Paris, 1886, pp. 60-100; L. de Monge, *Etudes morales et littéraires*, Bruxelles-Paris, 1889, t. II, pp. 255-275; M. Pfeiffer, *Amadisstudien*, Mainz, 1905; H. Vaganay, *Amadis en français (Livres I-XII). Essai de bibliographie et d'iconographie*, Firenze, 1906 (Extracto de *La Bibliofilía*, 1903-1905); H. Vaganay, *Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole*, en *La Bibliofilía* (Firenze, 1911), t. XII, pp. 112-125, 205-211, 280-300, 390-399; (1912), t. XIII, pp. 124-133, 200-215, 278-292, 394-411; (1913), t. XIV, pp. 87-94 y 157-168 (se continuará); H. Thomas, *The Romance of Amadis of Gaul*. London, 1912.

Anales Toledanos. Ed. E. Florez, en *España sagrada*. Madrid, 1799, t. XXIII, pp. 381-424.

ANGELES (Juan de los). *Obras místicas*. Ed. P. Fr. Jaime Sala. Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XX.

Apollonio (Libro de). Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltense: E. Klebs, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus*, Berlin, 1899, pp. 384-398; C. Carroll Marden, *Note on the text of the L. de A.*, en *Modern Language Notes*

(1903), t. XVIII, col. 18-20; F. Hanssen, *Sobre la conjugación del L. de A.* en *Anales de la Universidad de Chile* (1895), t. XCI, pp. 637-665.

ARENAL (Concepción). *Obras completas*, Madrid, 1894-1902, 22 vol.—Consúltese: F. Mañach, *Concepción Arenal: la mujer más grande del siglo XIX,* Buenos Aires, 1907.

ARGENSOLA. Véase LEONARDO DE ARGENSOLA.

ARGOTE DE MOLINA (Gonzalo).—Consúltese: Conde de Puymaigre, *Un savant espagnol du XVI^e siècle, Argote de Molina,* en *Revue hispanique* (1895), t. II, pp. 146-180.

ARGUIJO (Juan de). *Sonetos,* ed. J. Colon y Colon, Sevilla, 1841; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XXXII; *Cuentos recogidos por D. J. de A.*, en *Sales españolas,* ed. A. Paz y Mélia, 2.ª serie. Madrid, 1902, pp. 91-209.—Consúltese: B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. I, col. 284-289.

ARIAS MONTANO (Benito). *Paráfrasis sobre el Cantar de Cantares de Salomon,* ed. J. N. Böhl de Faber, en *Floresta de rimas antiguas,* Hamburgo, 1821-1823-1825, t. III, pp. 41-64.—Consúltense: T. González Carvajal, *Elogio histórico,* etc., en *Memorias de la R. Academia de la Historia,* Madrid, 1832, t. VII, pp. 1-199; A. Herrera, *Benito Arias Montano,* en la *Revista de Archivos,* etc. (1902), t. IV, pp. 168-170; R. Beer, *Niederländische Büchererwerbungen des B. A. M. für den Eskorial im Auftrage König Philipp II,* etc., en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* (1905), t. XXV, pp. 1-11.

ARJONA (Juan de). *La Tebaida de Estacio traducida.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI.

ARJONA (Manuel María de). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXIII.

AROLAS (Juan). *Poesías religiosas, orientales, caballerescas y amatorias.* Valencia, 1883.—Consúltese: J. R. Lomba y Pedraja, *El P. Arolas, su vida y sus versos.* Madrid, 1898.

Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI (Colección de). Ed. L. Rouanet, *Bibliotheca hispanica,* t. V, VI, VII y VIII.

AVELLANEDA. Véanse FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA y GÓMEZ DE AVELLANEDA.

AVENDAÑO (Francisco de). *Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega,* ed. A. Bonilla y San Martín *(Revue hispanique,* 1913; comprende la *Comedia Florisea* de

Avendaño, la *Comedia de Sancta Susaña,* de Juan de Rodrigo Alonso, la *Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor, el *Auto de Clarindo* de Antonio Díez, y la *Comedia Fenisa).*

Avila (Juan de). *Las obras del Beato J. de A.,* ed. J. Fernández Montaña, Madrid, 1901. 4 vol.—Consúltese: A. Catalán Latorre, *El Beato Juan de Avila, su tiempo, su vida, y sus escritos, y la literatura mística en España,* Zaragoza, 1894.

Avila y Zúñiga (Luis de). *Comentario de la guerra de Alemania.* Bib. de Aut. Esp., t. XXI.

Avilés (El Fuero de). [Texto con discurso preliminar de A. Fernández-Guerra y Orbe], Madrid, 1865; J. Arias de Miranda, *Refutación del discurso del Ilustrísimo señor D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe,* Madrid. 1867; G. Baist, *Grundriss der romanischen Philologie,* t. II, 2. Abteilung, p. 388.

Ay panadera! (Coplas de). Ed. B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. I, col. 613-617.

Azevedo (Alonso de). *Creación del mundo.* Bib. de Aut. Esp., t. XXIX.

Baena (Juan Alfonso de). Véase *Cancionero de Baena.*

Baladro del sabio Merlin (El). Ed. A. Bonilla y San Martín. Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VI.—Consúltese: G. Paris y J. Ulrich, *Merlin, roman en prose du XIII^e^ siècle, avec la mise en prose du poème de Robert de Boron* (Société des anciens textes français), Paris, 1886.

Balbuena (Bernardo de). *Siglo de oro en las selvas de Erifile* y *Grandeza Mejicana,* ed. Real Academia Española, Madrid, 1821; *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles,* Bib. de Aut. Esp., t. XVIII.—Consúltese: M. Fernández Juncos, *D. Bernardo de Balbuena, obispo de Puerto-Rico: estudio biográfico y crítico,* Puerto-Rico, 1884.

Balmes (Jaime Luciano).—Consúltense: N. Roure, *La vida y las obras de Balmes,* Madrid, 1910; N. Roure, *Las Ideas de Balmes,* Madrid-Gerona, 1910; J. Elías de Molins, *Balmes y su tiempo,* Barcelona, 1906.

Bancés Candamo (Francisco Antonio de). *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp., t. XLIX; *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos,* ed. M. Serrano y Sanz, en *Revista de Archivos,* etc. (1901), t. V, pp. 155-160, 246-252, 485-493, 645-653, 735-742, 808-812, 927-932 (1902),

t. VI, pp. 73-81; J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales,* etc., Madrid, 1911, pp. 354-374.

BARAHONA DE SOTO (Luis). *Primera parte de la Angelica* [facsímile de la ed. príncipe de 1586 por Archer M. Huntington], New York, 1904; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XXXV y XLII; *Diálogos de la Montería,* ed. Soc. de biblióf. españoles [prefacio de F. R. de Uhagón], Madrid, 1890.—Consúltese: F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto: estudio bibliográfico y crítico,* Madrid, 1903.

Barlaam y Josaphat. La Estoria del rey Anemur e de Iosaphat e de Barlaam, ed. F. Lauchert, en *Romanische Forschungen* (1893), t. VII, p. 331-402.—Consúltense: F. de Haan, *Barlaam and Josaphat in Spain,* en *Modern Language Notes* (1895), t. X, col. 22-34 y 137-146: E. W. A. Kuhn, *Barlaam und Joasaph,* etc., en *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe: Königliche Akademie der Wissenschaften* (München, 1899), t. XX, pp. 1-88.

BARROS (Alonso de).—Consúltese: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 331-333.

BÉCQUER (Gustavo Adolfo). *Obras,* 7.ª ed., Madrid, 1911.—Consúltese: E. W. Olsted, *Tales and Poems of G. A. B.*, Boston, 1907 [con interesante prefacio].

BELMONTE Y BERMUDEZ (Luis). *Comedias* (2). Bib. de Aut. Esp., t. XLV.—Consúltese: L. Rouanet, *Le Diable prédicateur, comédie espagnole du XVIIe siècle traduite en français,* Paris-Toulouse, 1901; B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. II, col. 59-69.

BENAVENTE (Jacinto).—Consúltese: A. Bonilla y San Martín: *J. Benavente* (en la revista *Ateneo,* I, año 1906, pp. 27-40).

BERCEO (Gonzalo de). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LVII; *La vida de Santo Domingo de Silos,* ed. J. D. Fitz-Gerald, Paris, 1904 (Bib. de l'École des Hautes Études, fasc. 149).—Consúltense: J. D. Fitz-Gerald, *Gonzalo de Berceo in Spanish Literary Criticism before 1780,* en *The Romanic Review* (New York, 1910), t. I, pp. 290-301; R. Becker, *Gonzalo de Berceos Milagros und ihre Grundlagen,* Strassburg, 1910; H. R. Lang, *A passage in G. de B.' s Vida de San Millan* en *Modern Language Notes* (1887), t. II, col. 118-119; R. Lanchetas, *Gramática y vocabulario de las obras de G. de B.,* Madrid, 1903; N. Her-

gueta, *Documentos referentes a G. de B.*, en *Revista de Archivos,* etc. (1904), t. X, pp. 178-179; F. Fernández y González en *La Razón* (Madrid, 1860), t. I, pp. 223-235, 306-322, 393-402; F. Hanssen, *Notas a la vida de Santo Domingo de Silos* etc. en *Anales de la Universidad de Chile* (1907), t. CXX, pp. 715-763 [tres artículos del Sr. Hanssen sobre la conjugación, etc., en Berceo, se encontrarán en los *Anales* (1894 y 1895)]; J. D. Fitz-Gerald, *Versification of the Cuaderna Via as found in Berceo's Vida de Santo Domingo de Silos*, New York, 1905.

Bermudez (Gerónimo). *Nise lastimosa* y *Nise laureada,* ed. E. de Ochoa, *Tesoro del teatro español,* París, 1838, t. I, pp. 309-348 (Colección de los mejores aut. esp., t. X); ed. J. J. López de Sedano, *Parnaso español,* t. VI.

Bernaldez (Andrés). *Historia de los Reyes Católicos,* etc., ed. F. Gabriel y Ruiz de Apodaca, Soc. de biblióf. andaluces, 1870, 2 vol.; ed. M. Lafuente y Alcántara, Granada, 1856; Bib. de Aut. Esp., t. LXX.

Blanco (José María). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp. t. LXVII.—Consúltense: E. Piñeyro, *Blanco White,* en *Bulletin hispanique* (1910), t. XII, pp. 71-100, 163-200; F. Rousseau, *Souvenirs d'un proscrit espagnol réfugié en Angleterre,* en *Revue hispanique* (1910), t. XXII, pp. 615-647.

Blasco Ibáñez (Vicente).—Consúltese: E. Zamacois, *Mis contemporáneos. I. Vicente Blasco Ibáñez,* Madrid, 1910.

Bocados de oro. Ed. H. Knust, en *Mittheilungen aus dem Eskurial* (Bib. des litt. Vereins in Stuttgart, t. CXLI), Tübingen, 1879, pp. 66-498, 538-601.

Bonilla (Alonso de). *Sonetos, Villàncicos, Coloquios pastoriles, Glosas.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

Bonium. Véanse *Bocados de oro.*

Boscan Almogaver (Juan). *Obras,* ed. W. I. Knapp. Madrid, 1875; *El Cortesano,* ed. A. M. Fabié, en *Libros de antaño,* Madrid, 1873, t. III; *Poesías,* ed. A. de Castro, Bib. de Aut. Esp., t. XXXII y XLII; *Las Treinta,* ed. H. Keniston, Hispanic Society of America, New York, 1911.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. XIII; F. Flamini, *La «Historia de Leandro y Hero» e l' «Octava Rima» di Giovanni Boscan,* en *Studi di storia letteraria italiana e straniera,* Livorno, 1895, pp. 383-417; E. Pèrcopo: *Giovanni Boscàn e Luigi Tansillo;* Arpino, 1913; P. Verrua: *Pre-*

cettori italiani in Ispagna durante il regno di Ferdinando il Cattolico; Adria. 1906.

Boyl Vives de Canesmas (Carlos). *Comedia* (1) y *loa.* Bib. de Aut. Esp., t. XLIII.

Bretón de los Herreros (Manuel). *Obras,* Madrid, 1883-1884, 5 vol.—Consúltense: Marqués de Molins, *Bretón de los Herreros, recuerdos de su vida y de sus obras.* Madrid, 1883; G. Le Gentil, *Le poète M. B. de los H. et la société espagnole de 1830 à 1860,* Paris, 1909; E. Piñeyro, *El romanticismo en España,* pp. 199-220.

Buenos Proverbios (El Libro de los). Ed. H. Knust, en *Mittheilungen aus dem Eskurial* (Bib. des litt. Vereins in Stuttgart, t. CXLI), Tübingen, 1879, pp. 1-65, 519-537.

Burriel (Andrés Marcos).—Consúltese: *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (1845), t. VIII, pp. 568-571; (1848), t. XII, pp. 229-365.

Caballero (Fernan). *Obras completas.* Madrid, 1893-1910. 12 vol. publicados.—Consúltense: A. Morel-Fatio, *Fernan Caballero d'après sa correspondance avec Antoine de Latour,* en *Etudes sur l'Espagne,* 3e série, pp. 279-370; C. Pitollet, *Les premiers essais littéraires de Fernan Caballero,* en *Bulletin hispanique* (1907), t. IX, pp. 67-86 y 286-302.

Cabanyes (Manuel de). *Obras escogidas* [con introducción de M. Milá y Fontanals], Barcelona, 1858.—Consúltese: C. Oyuela, *Estudio sobre la vida y escritos del eminente poeta catalán M. de C.,* Barcelona, 1881.

Cadalso (José de). *Obras.* Madrid, 1821. 3 vol.; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. LXI; *Obras inéditas,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 258-335.

Calderón de la Barca (Pedro). *Comedias* (125) y *Entremeses,* etc. (16), ed. J. E. Hartzenbusch, Bib. de Aut. Esp., t. VII, IX, XII y XIV; ed. J. G. Keil, Leipzig, 1827-1830, 4 vol.; *Autos sacramentales,* ed. J. Fernández de Apontes, Madrid, 1759-1760, 6 vol.; *Teatro selecto,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Madrid, 1881, 4 vol.; *Autos sacramentales* (13), ed. E. González Pedroso, Bib. de Aut. Esp., t. LVIII; M. Krenkel, *Klassische Bühnendichtungen der Spanier (La Vida es sueño, El Mágico prodigi so, El Alcalde de Zalamea),* Leipzig, 1881-1887, 3 vol.; *El Mágico prodigioso,* ed. A. Morel-Fatio, Heilbronn, 1877; *La Selva confusa,* ed. G. T. Northup, en *Revue hispani-*

que (1909), t. XXI, pp. 168-338; *La vida es sueño,* ed M. A. Buchanan, Toronto, 1909 [el comentario, etc. irá después]; *Las órdenes militares* (auto sacramental), ed. E. Walberg, en *Bulletin hispanique* (1903), t. V, pp. 383-408; (1904), t. VI, pp. 44-66, 93-113 y 134-258; *Poesías inéditas,* Madrid, 1881.—Consúltense: E. Günthner, *Calderon und seine Werke,* Freiburg i. B., 1888, 2 vol.; F. W. V. Schmidt, *Die Schauspiele Calderon's,* Elberfeld, 1857; L. Schmidt, *Ueber Calderon's Behandlung antiker Mythen,* en *Rheinisches Museum,* Bonn, 1855, t. X, pp. 313-357; M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro,* Madrid, 1881; A. Sánchez Moguel, *Memoria acerca de «El Mágico prodigioso» de Calderón, y en especial sobre las relaciones de este drama con el «Fausto» de Goethe,* Madrid, 1881; T. Lahn, *Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustsage,* Erlangen, 1882; A. Rubió y Lluch, *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón,* Barcelona, 1882; A. Morel-Fatio, *Calderon, Revue critique des travaux d'érudition,* etc., Paris, 1881; O. Keiditsch, *Der Monolog bei Calderon,* München, 1911; H. Breymann, *Calderon-Studien: I. Die Calderon-Literatur,* München, 1905 [véase A. L. Stiefel en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1906), t. XXX, pp. 235-254 y en *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* (1906), t. XXVII, col. 150-155; E. Günthner en *Literarischer Handweiser zunächst für alle Katholiken deutscher Zunge* (Münster i. W., 1906), t. XLIV, col. 753-766, 801-810, 893-900, 941-958; A. Farinelli en *Cultura española* (1907), pp. 505-544]; C. Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, 1905. 1 vol. publicado; M. A. Buchanan, *Notes on Calderon: the Vera Tassis edition; Notes on the text of «La Vida es sueño»* en *Modern Language Notes* (1907), t. XXII, pp. 148-150; M. A. Buchanan, *Segismundo's soliloquy on liberty in Calderon's «La Vida es sueño»* en *Publications of the Modern Language Association of America* (1908), t. XXIII, pp. 240-253; A. de Amezua, *Un dato para las fuentes de «El médico de su honra»,* en *Revue hispanique* (1909), t. XXI, pp. 395-411; *Calderon's geistliche Festspiele,* tr. alemana por F. Lorinser, Regensburg, 1882-1886, 13 vol.; N. MacColl, *Select Plays of Calderon,* London, 1888; G. Reynier, *Le Drame religieux en Espagne,* en *Revue de Paris*

(15 abril 1900), t. VII, pp. 821-872; D. F. Mac-Carthy, *Love, the greatest enchantment*, etc., London, 1861; R. C. Trench, *Calderon*, London, 1881; L. Rouanet, *Drames religieux de Calderon*, Paris, 1898; E. Carrara, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, 1901; *Six Dramas of Calderon freely translated* by E. FitzGerald, ed. H. Oelsner, London, 1903; J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales*, etc,, Madrid, 1911, pp. 269-326.

Calila et Digna. Ed. C. G. Allen, Mâcon, 1906; Bib. de Aut. Esp., t. LI.—Consúltense: H. D. L. Ward, *Catalogue of Romances in the Department of manuscripts in the British Museum*, London, 1893, t. II, pp.149-181; I. G. N. Keith-Falconer, *Kalilah and Dimnah* [trad. inglesa con prefacio y notas], Cambridge, 1885; *The earliest English version of the Fables of Bidpai, «The Moral Philosophie of Doni»*, trad. Sir T. North, ed. J. Jacobs, London, 1888; L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste*, Paris, 1899, t. V; G. Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. XXXVIII (1906), pp. 191-253.

Calisto y Melibea (Comedia de). Ed. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica* (1900), t. I; ed. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica* (1902), t. XII; [*Celestina*], ed. con introducción de M. Menéndez y Pelayo, Vigo, 1899-1900, 2 vol.; Facsímile de la primera ed. conocida por The Hispanic Society, New York, 1909; ed. J. Cejador, en la colección de *Clásicos castellanos*, Madrid, 1913.—Consúltense: R. Foulché-Delbosc, *Observations sur la Célestine* (I y II), en *Revue hispanique* (1900 y 1902), t. VII, pp. 28-80 y 510, y t. IX, pp. 171-199; R. Foulché-Delbosc, recensión de la ed. de Vigo, en *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 539-546; K. Haebler, *Bemerkungen zur Celestina*, en *Revue hispanique* (1902), t. IX, pp. 139-170; H. Warner Allen, *Celestina* [reimpr. de la trad. inglesa de J. Mabbe], London, s. f. [con buena introducción]; A. Bonilla y San Martín, *Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina*, en *Revue hispanique* (1906), t. XV, pp. 372-386; R. Jorge, *La Celestina en Amato Lusitano*, Madrid, 1908; M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. III, pp. I-CLIX.

CAMPOAMOR (Ramón de). *Obras completas*, ed. U. González Serrano, V. Colorado y M. Ordóñez, Madrid, 1901-1903. 8 vol.—Consúltense: Doña E. Pardo Bazán, *Re-*

tratos y apuntes literarios (Obras completas, t. XXXII, pp. 5-62); A. González-Blanco, *Campoamor: biografía y estudio crítico,* Madrid, 1912.

CANCER Y VELASCO (Geronimo) y RIBERA (Anastasio Pantaleón de). *Vejámenes literarios,* ed. El Bachiller Mantuano [i. e. A. Bonilla y San Martín], Madrid, 1909.

Cancioneiro geral. Altportugiesische Liedersammlung des Edeln Garcia de Resende, ed. E. H. von Kausler (Bib. des litt. Vereins in Stuttgart, t. XV, XVII y XXVI), Stuttgart, 1846-1852; Facsímile de la primera ed. (1516), por Archer M. Huntington, New York, 1904.

Cancioneiro portuguez da Vaticana. Ed. Th. Braga, Lisboa, 1878.

Cancionero castellano del siglo XV. Ed. R. Foulché-Delbosc, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIX.

Cancionero de Baena. Ed. P. J. Pidal, Madrid, 1851; ed. Fr. Michel, Leipzig, 1860, 2 vol.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. IV, pp. 38-45; L. A. de Cueto (marqués de Valmar), *Revue des Deux Mondes,* 15 Mayo, 1853.

Cancionero de Lope de Stúñiga. Ed. marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, *Colección de libros españoles raros o curiosos,* t. IV.—Consúltense: B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia,* Roma, 1895; B. Croce, *Primi contatti fra Spagna e Italia,* Napoli, 1894; B. Croce, *Ricerche ispano-italiane,* Napoli, 1898; G. Mazzatinti, *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli,* Rocca S. Casciano, 1897; A. Farinelli, en *Rassegna bibliográfica* (1899), t. VII.

Cancionero de obras de burlas provocantes a risa. Ed. L. de Usoz y Río, Londres, 1841.

Cancionero des Brit. Museums (M. S. Add. 10431) *(Der spanische).* Ed. H. A. Rennert, Erlangen, 1899.

Cancionero de Uppsala. Ed. R. Mitjana, Uppsala, 1909.

Cancionero general de Hernando del Castillo. Ed. Soc. de biblióf. españoles, 1882, 2 vol. [Ed. de 1511, con apéndice que contiene las adiciones hechas en las reimpresiones de 1527-40-57]; Facsímile de la ed. de 1520 por Archer M. Huntington, New York, 1904.

Cancionero general de 1554. Ed. A. Morel-Fatio, en *L'Espagne au XVI[e] et au XVII[e] siècle,* Heilbronn, 1878, pp. 489-602.

Cancionero musical de los siglos XV y XVI. Ed. F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1890.

Cancioneros (Communications from Spanish), ed. H. R. Lang en *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* (1909), t. XV, pp. 73-108.

Cancionero von Neapel, Der. [Index], ed. E. Teza, en *Romanische Forschungen* (1893), t. VII, pp. 138-144.

Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti. Ed. E. G. Molteni. Halle a. S., 1880.

Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana, ed. E. Monaci, Halle a. S., 1875.

CAÑIZARES (José de). *Comedias* (7). Bib. de Aut. Esp., t. XLIX.

CARO (Rodrigo) *Obras* (Soc. de Biblióf. Andaluces), Sevilla, 1883-1884. 2 vol.

CARRILLO Y SOTOMAYOR (Luis). [Dos cantos y nueve sonetos] Bib. de Aut. Esp., t. XLII.

CARVAJAL (Micael de). *Tragedia llamada «Josefina»*, ed. M. Cañete (Soc. de biblióf. españoles), Madrid. 1870; *Las Cortes de la Muerte*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.—Consúltese: W. E. Purser, *Palmerin of England*, Dublin-London, 1904.

CASAS (Bartolomé de las). *Colección de obras*, ed. J. A. Llorente, París, 1822; *Historia de las Indias*, 5 vol., en *Documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1875-1876, t. LXII a LXVI; *Apologética Historia Sumaria*, etc., en Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIII.—Consúltense: A. M. Fabié, *Vida y escritos de don Fray Bartolomé de las Casas*, Madrid, 1879; F. A. MacNutt, *Bartholomew de las Casas*, etc., New York and London, 1909; M. Serrano y Sanz, *Noticias psicológicas de Fr. Bartolomé de las Casas*, en *Revista de Archivos*, etc. (1907), t. XVII, pp. 59-75.

CASCALES (Francisco). *Cartas filológicas*, Bib. de Aut. Esp., t. LXII; *Tablas poéticas*, 2.ª ed., Madrid, 1779; *Juicio acerca de Góngora*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXII.

CASTELAR (Emilio).—Consúltese: E. Castelar, *Correspondencia*, 1868-1898, Madrid, 1908.

CASTELLANOS (Juan de). *Elegias de varones ilustres de Indias* [Partes I, II y III], Bib. de Aut. Esp., t. IV; [parte IV], ed. A. Paz y Mélia, Madrid, 1887, 2 vol. (Colección de escritores castellanos, t. XLIV y XLIX).—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos*, t. III, pp. VIII-XXIII.

Castigos e Documentos. Bib. de Aut. Esp., t. LI.—Consúl-

tense: P. Groussac, en *Revue hispanique* (1906), t. XV, pp. 212-339; R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1906), t. XV, pp. 340-371.

Castillejo (Cristóbal de). *Obras.* Madrid, 1792, 2 vol.; Bib. de Aut. Esp., t. XXXII.—Consúltense: F. Wolf, *Cristobal de Castillejo's Lobspruch der Stadt Wien,* en *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften,* Wien, 1849, t. II, pp. 292-310; *Ueber C. de C.'s Todesjahr,* en *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften,* Wien, 1861, t. XXXVII, pp. 100-102; B. Sanvisenti, *Un giudizio nuovo su C. de C. ne' suoi rapporti coll' italianismo spagnuolo,* en *Atti della Reale Academia delle Scienze di Torino* (1905), t. XI, pp. 94-101; C. L. Nicolay, *The Life and Works of Cristóbal de Castillejo,* Philadelphia, 1910.

Castillo Solorzano (Alonso de). *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* [y dos cuentos] Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII; *La Niña de los embustes,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1906; *Noches de placer,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1907; *Las Harpías en Madrid y Tiempo de regocijo,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1907; *Tardes entretenidas,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1908; *Jornadas alegres,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1909; *Comedias* (2), Bib. de Aut. Esp., t. XLV; *Entremeses* (5), ed. E. Cotarelo y Mori, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XVII.

Castro (Guillén de). *Comedias* (7), Bib. de Aut. Esp., t. XLIII; *Ocho Comedias desconocidas* [2 de G. de C.], ed. A. Schaeffer, Leipzig, 1887; *Las Mocedades del Cid,* ed. W. Foerster, Bonn, 1878; *Première partie des Mocedades del Cid,* ed. E. Mérimée, Toulouse, 1890; *Ingratitud de Amor,* ed. H. A. Rennert, Philadelphia, 1899; *Comedia del Pobre honrado*, ed. M. Serrano y Sanz, en *Bulletin hispanique* (1902), t. IV, pp. 219-246, 305-341; *El Ayo de su hijo,* ed. H. Mérimée, en *Bulletin hispanique* (1906), t. VIII, pp. 374-382; (1907), t. IX, pp. 18-40, 335-359; (1909), t. XI, pp. 397-424; *Las mocedades del Cid,* ed. y notas de V. Said Armesto, Madrid, 1913 (colección de *Clásicos castellanos);* C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 344-362.

Celestina (La). Véase *Calisto y Melibea.*

Centon epistolario. Bib. de Aut. Esp., t. XIII.—Consúltense: R. J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen*

de la lengua castellana, Paris, 1886, t. I, pp. 50-53; E. Gessner, *Die Cibdáreal-Frage,* Berlin, 1885; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Zur Cibdáreal-Frage,* en *Romanische Forschungen,* t. VII, pp. 123-137; E. Piñeyro, *El «Centón epistolario» y la crítica americana,* en *Hombres y glorias de América,* Paris, 1903, pp. 333-348.

CERVANTES DE SALAZAR (Francisco). *Obras qve F. C. de S. ha hecho glosado i traducido.* Madrid, 1772.—Consúltese: J. García Icazbalceta, *Obras,* México, 1897, t. IV, pp. 17-52.

CERVANTES SAAVEDRA (Miguel de). *Obras completas,* ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, 1863-1864, 2 vol.; *Obras* [sin el teatro], Bib. de Aut. Esp., t. I; *Don Quijote,* ed. D. Clemencin [con comentario], Madrid, 1833-1839, 6 vol.; *Don Quixote,* ed. J. Fitzmaurice-Kelly y J. Ormsby, 1899-1900, 2 vol.; *Don Quijote,* ed. C. Cortejón [con comentario], Madrid, 1905-1913, 6 vol. publicados; *Don Quijote,* ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1911-1913, 8 vol.; *Don Quijote,* [facsímile de las dos ed. de Madrid 1605 y de la ed. de Madrid 1615, por la Hispanic Society], New York, s. f., 3 vol.; *Don Quixote,* ed. R. Foulché-Delbosc, 4 vol. (en prensa); *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros,* ed. A. G. de Amezúa y Mayo [con buen comentario], Madrid, 1912; *Rinconete y Cortadillo,* ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1905; *Cinco Novelas ejemplares* [ed. R. J. Cuervo], Strasburgo, 1908; *Los rufianes de Cervantes: El rufián dichoso y El rufián viudo,* ed. J. Hazañas y La Rúa [con comentario], Sevilla, 1906; *Entremeses* (9) [incluso el *Entremes de los habladores,* obra anónima], ed. E. Cotarelo y Mori, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XVII; *Varias obras inéditas* [apócrifas o dudosas], ed. A. de Castro, Madrid, 1874; *Epístola a Mateo Vázquez,* ed. E. [Cotarelo y Mori], Madrid, 1905.—Consúltense: M. Fernández de Navarrete, *Vida de M. de C. S.,* Madrid, 1819; R. L. Máinez, *Cervantes y su época,* Jerez de la Frontera, 1901; J. Fitzmaurice-Kelly, *Miguel de Cervantes Saavedra,* Oxford, 1913; C. Pérez Pastor, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos,* Madrid, 1897-1902, 2 vol.; E. Cotarelo y Mori, *Efemérides cervantinas,* etc., Madrid, 1905; L. Rius, *Bibliografía crítica de las obras de M. de C. S.,* Madrid, 1895-1899-1905, 3 vol.; J. Brimeur, *Supplément français à la bibliographie de Cervantes,* en *Revue hispa-*

nique (1906), t. XV, pp. 819-842; A. Morel-Fatio, *L'Espagne de Don Quichotte,* en *Etudes sur l'Espagne,* 2.ª serie, Paris, 1895; R. Foulché-Delbosc, *Etude sur la «Tia fingida»,* en *Revue hispanique* (1899), t. VI, pp. 255-306; A. Bonilla y San Martín, *La Tia fingida,* Madrid, 1911, y en *Archivo de investigaciones históricas* (1911), t. II, pp. 5-92; J. Givanel y Mas, *Don Quijote en Cataluña,* II, Madrid-Barcelona, 1911; R. Foulché-Delbosc, *Puesto ya el pie en el estribo,* en *Revue hispanique* (1899), t. VI, pp. 319-321; R. Foulché-Delbosc, *La plus ancienne œuvre de C.,* en *Revue hispanique* (1899), t. VI, pp. 508-509; F. A. de Icaza, *Las Novelas ejemplares de C.* Madrid, 1901; F. Rodríguez Marín, *El Loaysa de «El Celoso extremeño»,* etc., Sevilla, 1901; J. Apráiz, *Estudio histórico-crítico sobre las Novelas ejemplares de C.,* Madrid, 1901; M. J. García, *Estudio crítico acerca del entremés «El vizcaíno fingido»,* Madrid, 1905; N. Díaz de Escovar, *Apuntes escénicos cervantinos,* Madrid, 1905; M. A. Buchanan, *Cervantes as a dramatist. I. The Interludes,* en *Modern Language Notes* (1908), t. XXXIII, pp. 183-186; R. Schevill, *Studies in Cervantes. Persiles y Sigismunda,* en *Modern Philology* (1906), t. IV, pp. 1-24 y pp. 677-704, y en *Publications of Yale University* (1908), t. XIII, pp. 475-548; P. Savj-Lopez, *L'ultimo romanzo del Cervantes,* en *Studi di filologia moderna* (1908), t. I, pp. 54-77; *Viage al Parnaso,* trad. francesa por J. M. Guardia, Paris, 1864; B. Croce, *Due illustrazioni al «Viaje del Parnaso» del C.,* en *Homenaje a Menéndez y Pelayo,* Madrid, 1899, t. I, pp. 161-193; J. Apráiz, *Curiosidades cervantinas* en *Homenaje a Menéndez y Pelayo,* t. I, pp. 223-254; J. Fitzmaurice-Kelly, prefacios de la trad. inglesa de las *Complete Works of M. de C. S.,* Glasgow, 1901, etc.; A. Bonilla y San Martín: *Los «Bancos de Flandes»,* Madrid, *Ateneo,* 1910; R. Foulché-Delbosc, *Cervantica,* en *Revue hispanique* (1911), t. XXV, pp. 476-483; P. Savj-López: *Cervantes,* Napoli, 1913.

CÉSPEDES Y MENESES (Gonzalo de). *El Español Gerardo y desengaño del amor lascivo; Discursos trágicos ejemplares; Fortuna varia del soldado Pindaro.* Bib. de Aut. Esp., t. XVIII; *Historias peregrinas,* ed. E. Cotarelo y Mori, 1906.

CETINA (Gutierre de). *Obras,* ed. J. Hazañas y La Rúa, Sevilla, 1895, 2 vol.; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp.,

t. XXXII.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana,* Madrid, 1911, t. I, pp. 26-27; P. Savj-López, *Un petrarchista spagnuolo,* Trani, 1896.

CHARITEO. *Le Rime di Benedetto Gareth detto Il Chariteo,* ed. E. Pèrcopo, Napoli, 1892. 2 vol.

Cid (Crónica particular del). Véase *Crónica.*

Cid (Crónica rimada del). Véase *Rodrigo.*

Cid (Poema del). Ed. R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid: texto, gramática y vocabulario,* Madrid, 1908-1911 [ed. paleográfica, t. III, pp. 907-1016; ed. crítica, t. III, pp. 1017-1164]; ed. Archer M. Huntington, New York, 1897-1903, 3 vol. [bella ed. con trad. inglesa]; ed. popular, New York, 1909, 3 vol.; ed. V. E. Lidforss, en *Acta Universitatis Lundensis,* Lund, 1895-1896, t. XXXI y XXXII; ed. K. Vollmöller, Halle, 1879; ed. J.-S.-A. Damas-Hinard [con trad. francesa], Paris, 1858; ed. A. Bello, *Obras completas de don A. B.,* Santiago de Chile, 1881, t. II; ed. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltense: R. Dozy, *Recherches,* etc., Leyden, 1882, 2 vol.; J. Adam, *Uebersetzung und Glossar des altspanischen Poema del Cid,* Breslau, 1911; J. Cornu, *Études sur le Poème du Cid,* en *Romania* (1881), t. X, pp. 75-99; J. Cornu, *Études sur le Poème du Cid* en *Études romanes dédiées à Gaston Paris,* Paris, 1891, pp. 419-455; J. Cornu, *Revision des Études sur le Poème du Cid,* en *Romania* (1893), t. XXII, pp. 531-536; J. Cornu, *Verbesserungsvorschläge,* etc. en *Symbolæ Pragenses,* Prag, 1893, pp. 17-23; J. Cornu, *Beiträge zu einer kunftigen Ausgabe des Poema del Cid,* en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1897), t. XXI, pp. 461-528; F. Koerbs, *Untersuchung der sprachlichen Eigentümlichkeiten des altspanischen Poema del Cid,* Bonn, 1893; A. Restori, *Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del Poema del Cid,* Bologna, 1887; A. Restori, *Le Gesta del Cid,* Milano, 1890; F. Araujo Gómez, *Gramática del Poema del Cid,* Madrid, 1897; P. Roca, *Rectificación de algunas lecciones del «Poema del Cid»* en *Revista de Archivos,* etc. (1897), t. I, pp. 262-265; R. Menéndez Pidal, *El Poema del Cid y las Crónicas generales,* en *Revue hispanique* (1898), t .V, pp. 435-469; E de Hinojosa, *El derecho en el Poema del Cid,* en *Homenaje a Menéndez y Pelayo,* Madrid, 1899, t. I, pp. 551-581, M. Menéndez y Pelayo, *Tratado de los*

romances viejos, en *Antología de poetas líricos,* etc., t. XI, pp. 290-322; A. Coester, *Compression in the «Poema del Cid»,* en *Revue hispanique* (1906), t. XV, pp. 98-211; E. Baret, *Du Poème du Cid dans ses analogies avec la Chanson de Roland,* Paris, 1863; J. Ormsby, *The Poem of the Cid* [trad. inglesa incompleta, con prefacio interesante], London, 1879; L. de Monge, *Études morales et littéraires,* Bruxelles-Paris, 1889, t. I, pp. 202-283.

Cid (Crónica latina del). Gesta Roderici Campidocti, ed. Risco, en *La Castilla y el más famoso castellano,* Madrid, 1792; ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1909), t. XXI, pp. 412-459; ed. y estudio de A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1911, y en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1911), t. LIX, pp. 161-257.

Cid (Crónica particular del). Chronica del famoso cavallero Cid Ruydiez Campeador, Nueva ed. por D. V. A. Huber, Stuttgart, 1853: facsímile de la ed. de 1512 por Archer M. Huntington, New York, 1903.

Cid (Crónica popular del). Suma de las cosas marauillosas. (Coronica del Cid Ruy Diaz), ed. R. Foulché-Delbosc, reimpresión de la primera ed. [Sevilla, 1498], en *Revue hispanique* (1909), t. XX, pp. 316-420; *Coronica del muy esforçado e inuencible cavallero el Cid ruy diaz campeador de las Españas,* facsímile de la ed. de Toledo, 1526, por Archer M. Huntington, New York, 1903.—Consúltese: J. Puyol y Alonso, *La Crónica popular del Cid,* Madrid, 1911.

CIENFUEGOS. Véase ALVAREZ DE CIENFUEGOS.

Cifar (Historia del Cavallero). Ed. H. Michelant, Tübingen, 1872 (Bib. des litt. Vereins in Stuttgart, t. CXII).—Consúltese: C. P. Wagner, *The sources of El Cavallero Cifar,* en *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 4-104.

CLAVIJO. Véase GONZÁLEZ DE CLAVIJO.

COELLO (Antonio). *El Conde de Sex.* Bib. de Aut. Esp., t. XLV: [cinco comedias escritas en colaboración], Bib. de Aut. Esp., t. XIV y LIV; *Vejamen,* en *Sales españolas,* ed. A. Paz y Mélia, 2.ª serie, Madrid, 1902, pp. 323-328.—Consúltese: G. T. Northup, *Los Yerros de la Naturaleza y Aciertos de la Fortuna by Don A. C. and Don Pedro Calderon de la Barca,* en *The Romanic Review* (1910), t. I, pp. 411-425.

COLON (Cristóbal). *Raccolta di Documenti e Studi publicati della R. Comissione Colombiana,* Roma, 1892-1896,

6 vol.; *Autógrafos de C. Colón y papeles de América,* ed. Duquesa de Alba, Madrid, 1892.—Consúltense: H. Harrisse, *C. Colomb, son origine, sa vie, sa famille,* etc., Paris, 1885, 2 vol.; H. Harrisse, *C. Colomb devant l'histoire,* Paris, 1892; J. B. Thacher, *Christopher Columbus: his life, his work, his remains,* etc., New York, 1903-1904, 3 vol,; H. Vignaud, *La lettre et la carte de Toscanelli sur la route des Indes par l'Ouest,* etc., Paris, 1901; H. Vignaud, *A Critical Study of the various dates assigned to the birth of Christopher Columbus,* London, 1903; H. Vignaud, *Etudes critiques sur la vie de Colomb avant ses découvertes,* Paris, 1905-1912, 2 vol.

Comella (Luciano Francisco).—Consúltese: C. Cambronero, *Comella: su vida y sus obras,* en *Revista contemporánea* (del 30 Junio al 15 Diciembre 1896).

Conde (José Antonio).—Consúltese: P. Roca, *Vida y escritos de J. A. C.,* en *Revista de Archivos,* etc. (1903), t. VIII, pp. 378-394, 458-469; t. IX, pp. 279-291, 338-354; (1904), t. X, pp. 27-42; (1905), t. XII, pp. 139-148.

Conquista de Ultramar (La Gran). Ed. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp., t. XLIV.—Consúltese: G. Paris, *La Chanson d'Antioche provençale et la Gran Conquista de Ultramar,* en *Romania* (1888), t. XVII, pp. 513-541. 1890), t. XIX, pp. 562-591; (1893), t XXII, pp. 345-363; J. F. D. Blöte, *Mainz in der Sage vom Schwanritter,* en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1903), t. XXXVII, (pp. 1-24.

Contreras (Vida del Capitán Alonso de). Ed. M. Serrano y Sanz. Madrid, 1900.

Córdoba (Fernando de).—Consúltese: A. Bonilla y San Martín, *Fernando de Córdoba (¿1425-1486?) y los orígenes del renacimiento filosófico en España* [Discurso de ingreso en la R. Academia de la Historia, y contestación de M. Menéndez y Pelayo]. Madrid, 1911.

Córdoba (Sebastián de). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

Corral (Gabriel de).—Consúltense: N. Alonso Cortés, *Miscelánea vallisoletana,* Valladolid, 1912, pp. 147-180; H. A. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances,* 2.ª ed., Philadelphia, 1912, pp. 192-198.

Corral (Pedro de).—Consúltese: J. Menéndez Pidal, *Leyendas del último rey godo,* Madrid, 1906.

Cortés (Hernando). *Cartas y relaciones,* ed. P. de Gayangos, Paris, 1866.

Cota de Maguaque (Rodrigo). *Diálogo entre el Amor y un Viejo,* Biblioteca Oropesa, t. IV; reimp. en *Cancionero general de Hernando del Castillo,* ed. Soc. de biblióf. españoles, 1882, t. I, pp. 297-308; *Epithalame burlesque,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 69-72.—Consúltense: A. Miola, *Un testo dramatico spagnuolo del XV secolo,* etc., en *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello. Miscellanea di filologia e linguistica,* (Firenze, 1886), pp. 175-189; M. Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas líric s,* t. VI, pp. CCCLXXVI-CCCLXXXIV.

Crónica del señor rey don Juan, segundo de este nombre, Valencia, 1779; *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* t. XCIX y C.

Crónica general (Primera). Ed. R. Menéndez Pidal, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. V.

Crónica particular del Cid. Véase *Cid.*

Crónica popular del Cid. Véase *Cid.*

Crónica Troyana, códice gallego del siglo XIV, etc., ed. M. R. Rodríguez, La Coruña, 1900. 2 vol.—Consúltense: J. Cornu, *Estoria Troyãa acabada era de mill et quatroçentos et onze annos* (1373), en *Miscellanea linguistica in onore di Graziadio Ascoli* (Torino, 1901), pp. 95- 128; A. Mussafia, *Ueber die spanischen Versionen der Historia Trojana,* en *Sitzungsberichte d. k. k. Akademie* (Wien, 1871), t. LXIX, pp. 39-62.

Cruz (San Juan de la). *Obras.* Bib. de Aut. Esp., t. XXVII y XXV; *Obras del místico doctor S. J. de la C.,* ed. R. P. Gerardo de San Juan de la Cruz, Toledo, 1913. 2 vol. publicados.—Consúltense: M. Domínguez Berrueta, *El misticismo de San Juan de la Cruz en sus poesías,* Madrid, 1894; M. Menéndez y Pelayo, *De la poesía mística,* en *Estudios de crítica literaria,* 1.ª serie, Madrid, 1884, pp. 1-72; R. Encinas y López de Espinosa, *La poesía de San Juan de la Cruz,* Valencia, 1905.

Cruz (Sor Juana Inés de la).—Consúltense: F. Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México,* México, 1892; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos,* t. I, pp. LXVI-LXXIV: A. Nervo, *Juana de Asbaje,* Madrid, 1910.

Cruz y Cano (Ramón de la). *Teatro,* Madrid, 1786-1791, 10 vol.: ed. A. Durán, Madrid, 1843, 2 vol.: *Sainetes inéditos... existentes en la Biblioteca Municipal de Ma-*

drid, ed. C. Cambronero, Madrid, 1900; *Sainetes desconocidos,* 1.ª serie, Madrid, 1906.—Consúltense: B. Pérez Galdós, *Don Ramón de la Cruz y su época,* en *Revista de España* (1870), t. XVII, pp. 200-227 (1871), t. XVIII, pp. 27-52; E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras,* Madrid, 1899; F. Pérez y González, *Cuatro sainetes «anónimos» de Don Ramón de la Cruz,* en *La Ilustración Española y Americana* (1907), t. LXXXIV, pp. 182-183, 191, 194, 198, 219, 315 y 318.

Cubillo de Aragón (Álvaro). *Comedias* (7). Bib. de Aut. Esp., t. XLVII.

Cuenca (Juan de). *Confision del Amante por Joan Goer. Spanische Übersetzung von John Gowers Confessio Amantis aus dem Vermächtnis von H. Knust nach der Handschrift im Escorial,* ed. A. Birch-Hirschfeld, Leipzig, 1909.

Cuervo (Rufino José).—Consúltese: Fray P. Fabo, *R. J. C. y la lengua castellana,* Bogotá, 1912, 3 vol.

Cueva (Juan de la). *El Saco de Roma* y *El Infamador*, ed. E. de Ochoa, en el *Tesoro del teatro español,* París, 1838, t. I, pp. 251-285 (Coleccion de los mejores aut. esp., t. X); *Poèmes inédits (Viage de Sannio),* ed. F. A. Wulff, en *Acta Universitatis Lundensis* (Lund, 1886-1887), t. XXIII; E. Walberg, *Juan de la Cueva et son «Exemplar poético»*, en *Acta Universitatis Lundensis* (Lund, 1904), t. XXXIX; *Egemplar poético,* ed. J. J. López de Sedano, *Parnaso español,* t. VIII, pp. 1-68; *Romances,* etc., Bib. de Aut. Esp., t. X, XVI y XLII; B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. I, col. 637-735.

Danza de la muerte. Ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona, 1907 (Textos castellanos antiguos, II); ed. C. Appel, *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie dem X deutschen Neuphilologentage überreicht von dem Verein akademisch gebildeter Lehrer der neueren Sprachen in Breslau,* Breslau, 1902, pp. 1-41; Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltese: W. Seelmann, *Die Totentänze des Mittelalters,* Leipzig, 1893.

Darío (Ruben). *Obras escogidas,* ed. [con estudio, que ocupa el primer volumen] A. González-Blanco, Madrid, 1910, 3 vol.

Debate del agua y el vino. Véase *Razon de Amor.*

Diablo Predicador (El). Véase Belmonte y Bermúdez.

Diamante (Juan Bautista). *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp.,

t. XLIX.—Consúltense: H. A. Rennert, *Mira de Amescua et «la Judia de Toledo»*, en *Revue hispanique* (1900), t. VIII, pp. 119-140; A. L. A. Fée, *Études sur l'ancien théâtre espagnol: Les trois Cid* (G. de Castro, Corneille, Diamante), Paris, 1873.

DÍAZ (Nicomedes Pastor). *Obras*, ed. A. Ferrer del Río, Madrid, 1867, 6 vol.—Consúltese J. del Valle Moré, *Pastor Díaz: su vida y su obra*, Habana, 1911.

DÍAZ DEL CASTILLO (Bernal). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Genaro García, México, 1904-1905, 2 vol.; Bib. de Aut. Esp., t. XXVI.—Consúltense: trad. francesa de José María de Heredia, Paris, 1877-1887, 4 vol.; trad. danesa de Emil Gigas, Kjöbenhavn, 1909.

DÍEZ DE GAMES (Gutierre). *Crónica de Don Pedro Niño, Conde de Buelna*, ed. E. de Llaguno Amirola, en *Cronicas españolas*, t. III, Madrid, 1782; ed. L. Lemcke, *Bruchstücke aus den noch ungedruckten Theilen des Vitorial*, Marburg, 1865; trad. francesa de A. de Circourt y Th. de Puymaigre, Paris, 1867 [contiene los pasajes suprimidos por E. Llaguno y Amirola].

Diez Mandamientos (Los). Ed. A. Morel-Fatio, *Textes castillans inédits*, en *Romania* (1887), t. XXI, pp. 379-382.

Disputa del alma y el cuerpo. Ed. R. Menéndez Pidal, en *Revista de Archivos*, etc. (1900), t. IV, pp. 449-453; ed. J. M. Octavio de Toledo, en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1878), t. II, pp. 60-62.—Consúltese: G. Kleinert, *Ueber den Streit zwischen Leib und Seele*, Halle a. S., 1880; M. Batchioukof, *Débat de l'âme et du corps*, en *Romania* (1891), t. XX, pp. 1-55 y 513-576.

DONOSO CORTÉS (Juan). *Obras*, ed. G. Tejado, Madrid, 1854-1855, 5 vol.—Consúltese: R. M. Baralt, *Discursos leidos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española* (1861), t. II, pp. 5-53.

Doze Sabios (Libro de los). Véase *Sabios*.

DUQUE DE ESTRADA (Diego), *Comentarios de el desengañado de sí mismo, prueba de todos estados y eleccion del mejor de ellos*... ed. P. de Gayangos, en *Memorial histórico español*, Madrid, 1860, t. XII.

ECHEGARAY (José).—Consúltese: L. Antón del Olmet y A. García Caraffa, *Echegaray*, Madrid, 1912.

Elche (Misterio de). Auto lírico religioso (música del siglo X) en dos actos, representados todos los años en la iglesia pa-

rroquial de Santa María de Elche los días 14 y 15 de Agosto [con letra de F. Pedrell y notas de A. Herrera], Madrid, 1906.—Consúltense: F. Pedrell, *La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol,* Paris, 1906; M. Milá y Fontanals, *Obras completas,* Barcelona, 1895, t. VI, pp. 221 y 324-347.

Engaños e los asayamientos de las mugeres (Libro de los). Ed. y estudio de A. Bonilla y San Martín, *Bibliotheca hispanica,* t. XIV; ed. D. Comparetti, en *Ricerche intorno al libro di Sindibâd,* Milano, 1869; ed. D. Comparetti, *Researches respecting the book of Sindibâd,* London, 1882 (Publications of the Folk-Lore Society, t. IX).

Enríquez del Castillo (Diego). *Cronica del rey don Enrique el Quarto,* ed. J. M. Flores, en *Cronicas españolas,* Madrid, 1787, t. VI; Bib. de Aut. Esp., t. LXX.

Enríquez Gómez (Antonio). *Vida de D. Gregorio Guadaña,* Bib. de Aut. Esp., XXXIII; *Comedias* (2), Bib. de Aut. Esp., XLVII; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XLII.—Consúltese: J. Amador de los Ríos, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judios de España,* Madrid, 1848, pp. 569-607.

Enzina (Juan del). *Teatro completo,* ed. F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1893; *Arte de poesía castellana,* reimpreso por M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. V, pp. 30-47; *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* [contiene 68 poesías de Enzina], ed. F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1904; *Cancionero de Uppsala,* ed. R. Mitjana, Uppsala, 1909.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. VII, pp. I-C; E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria,* Madrid, 1901, pp. 103-181; R. Mitjana, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta: nuevos datos para su biografía,* Málaga, 1895; E. Díaz Jiménez y Molleda, *Juan del Enzina en León,* Madrid, 1909.

Epístola moral a Fabio. Biblioteca Oropesa, t. I.—Consúltese: R. Foulché-Delbosc, *Les manuscrits de l'Epístola moral a Fabio,* en *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 248-250.

Ercilla y Zúñiga (Alonso de). *La Araucana,* facsímile de la primera ed. (1.ª y 2.ª partes), por Archer M. Huntington, New York, 1902-1903; *La Araucana,* Bib. de Aut. Esp., t. XVII; *La Araucana,* ed. José Toribio Medina, Santiago de Chile, 1913, dos tomos en folio (el II

contiene *Documentos* relativos a Ercilla.—Consúltense: A. Bello, *Obras completas,* Santiago de Chile, 1883, t. VI; A. Royer, *Etudes littéraires sur l'Araucana,* Dijon, 1880.

Escalante (Amós de). *Poesías* [con estudio de M. Menéndez y Pelayo], Madrid, 1907.

Espinel (Vicente). *Vida del escudero Marcos de Obregon.* ed. J. Pérez de Guzmán, Barcelona, 1881; Bib. de Aut, Esp., t. XVIII.—Consúltese: Léo Claretie, *Lesage romancier,* Paris, 1890, pp. 190-250.

Espinosa (Pedro). *Obras,* ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1909; *Flores de poetas ilustres de España,* ed. J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, 2 vol. Consúltese: F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa: Estudio biográfico, bibliográfico y crítico,* Madrid, 1907.

Espronceda (José de). *Obras poéticas y Escritos en prosa,* Madrid, 1884; *Blanca de Borbón,* ed. P. H. Churchman, en *Revue hispanique* (1907), t. XVII, pp. 549-703; *More Inedita,* ed. P. H. Churchman, en *Revue hispanique* (1907), t. XVII, pp. 704-740; *Canto a Teresa,* Biblioteca Oropesa, t. VII. — Consúltense: P. H. Churchman, *An Espronceda Bibliography* en *Revue hispanique* (1907), t. XVIII, pp. 741-773; A. Cortón, *Espronceda,* Madrid, s. f.; E. Rodríguez Solis, *Espronceda: su tiempo, su vida y sus obras,* Madrid, 1883; E. Piñeyro, *Espronceda,* en *Poetas famosos del siglo XIX,* Madrid, 1883, pp. 125-135; E. Piñeyro, *El romanticismo en España,* pp. 139-168; A. Bonilla y San Martín, *El pensamiento de Espronceda,* en *España Moderna* (1908), t. CCXXXIV, pp. 69-101; J. Fitzmaurice-Kelly, en *The Modern Language Review* (1908), t. IV, pp. 20-39; J. Cascales y Muñoz, en *La España Moderna* (1908), t. CCXXXIV, pp. 27-48; P. H. Churchman, *Espronceda, Byron and Ossian,* en *Modern Language Notes* (1908), t. XXIII, pp. 13-16; P. H. Churchman, *Byron and Espronceda,* en *Revue hispanique* (1909), t. XX, pp. 5-210; R. Foulché-Delbosc, *Quelques réminiscences dans Espronceda,* en *Revue hispanique* (1909), t. XXI, pp. 667-669; J. Cascales y Muñoz, *Apuntes y materiales para la biografía de Espronceda,* en *Revue hispanique* (1910), t. XXIII, pp. 5-108.

Esquilache (Francisco de Borja, Príncipe de). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XXIX, XLII y LXI.

Estébanez Calderón (Serafín). *Escenas andaluzas,* Madrid, 1883 [ed. mediocre]; *De la conquista y pérdida de Portu-*

gal, Madrid, 1885, 2 vol.; *Poesías,* Madrid, 1888.—Consúltese: A. Cánovas del Castillo, *«El Solitario» y su tiempo,* Madrid, 1883, 2 vol.

Estebanillo González (Vida y hechos de). Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII.—Consúltese: E. Gossart, *Les Espagnols en Flandre,* Bruxelles, 1914, pp. 243-296.

Estella (Diego de). *De la vanidad del mundo* (Colección de los mejores aut. esp., t. XLIV).

Fadrique (El Infante). Véanse *Engaños.*

Fernan Gonçalez (Poema de). Ed. C. Carroll Marden, Baltimore, 1904; ed. B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., Madrid, 1863, t. I, col. 763-804; ed. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltense: C. Carroll Marden, *An Episode in the Poema de F. G.,* en *Revue hispanique* (1900) t. VII, pp. 22-27; R. Menéndez Pidal, *Notas para el Romancero del Conde Fernán González,* en *Homenaje a Menéndez y Pelayo,* t. I, pp. 429-507.

Fernández (Lucas). *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano,* ed. M. Cañete, Madrid, 1867.—Consúltese: A. Morel-Fatio, *Notes sur la langue des Farsas y églogas de L. F.,* en *Romania* (1881), t. X, pp 239-244.

Fernández de Andrada (Andrés). Véase Rioja.

Fernández de Avellaneda (Alonso). *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Barcelona, 1905; Bib. de Aut. Esp., t. XVIII.—Consúltense: P. Groussac, *Une énigme littéraire: le Don Quichotte d'Avellaneda,* Paris, 1903; Th. Braga, *Quem foi o auctor do segundo Don Quixote,* Lisboa, 1906; M. Wolf, *Avellaneda's «Don Quijote», sein Verhältniss zu Cervantes und seine Bearbeitungen durch Lesage,* Giessen, 1907.

Fernández de Moratín (Leandro). *Obras,* Bib. de Aut. Esp., t. II; *Obras póstumas,* Madrid, 1867-1868, 3 vol.; E. Hollander, *Les Comédies de Don L. F. de M.,* Paris, 1855 [trad. francesa].—Consúltese: *Documentos referentes a Leandro Fernández de Moratín,* en *Revista de Archivos,* etc. (1898), t. II, pp. 221-222.

Fernández de Moratín (Nicolás). *Poesías* y *Comedias* (4), Bib. de Aut. Esp., t. II; *Poesías inéditas,* ed. R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1892.

Fernández de Oviedo. Véase Hernández de Oviedo.

Ferrandes de Gerena (Garci). — Consúltese: L. Dolfuss, *Études sur le moyen âge espagnol,* Paris, 1894, pp. 287-309.

Ferrandez de Heredia (Johan), *Libro delos fechos et conquistas,* ed. [con trad. francesa] A. Morel-Fatio, Genève, 1885 (Publications de la Société de l'Orient Latin, IV); *Gestas del rey don Jayme de Aragon,* ed. R. Foulché-Delbosc (Soc. de biblióf. madrileños, t. I).

Feyjoo y Montenegro (Benito Geronimo). *Teatro critico universal,* Madrid, 1765, 8 vol.; *Obras apologéticas,* Madrid, 1765; *Cartas eruditas, y curiosas,* Madrid, 1765, 5 vol.; *Obras escogidas,* Bib. de Aut. Esp., t. LVI.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles,* Madrid, 1880-1881, t. III, pp. 67-82, e *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, 1886, t. III (vol. I), pp. 159-175; Sra. D.ª E. Pardo Bazán, *Exámen crítico de las obras del P. Maestro Feyjóo,* Madrid, 1877; M. Morayta: *El Padre Feijóo y sus obras;* Valencia, Sempere y C.; J. Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III,* Madrid, 1785-1789, t. III, pp. 19-46.

Figueroa (Francisco de). *Obras.* [facsímile de la ed. de 1626 por Archer M. Huntington], New York, 1903; *Poesías,* Madrid, 1804; Bib. de Aut. Esp., t. LXII; *Poésies inédites de F. de F.,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1911), t. XXV, pp. 317-343.

Flores de Filosofía. Ed. H. Knust, en *Dos obras didácticas y dos leyendas* (Soc. de biblióf. españoles), 1878, pp. 11-83.

Forner (Juan Pablo). *Obras,* ed. L. Villanueva, Madrid, 1843 [ed. sin terminar]; Bib. de Aut. Esp., t. LXIII.—Consúltense: E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época,* Madrid, 1897 [*El asno erudito,* pp. 540-544]; M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (1886), t. III (vol. II), pp. 82-99.

Fox Morcillo (Sebastián).—Consúltese: U. González de la Calle, *S. F. M., estudio histórico-crítico de sus doctrinas,* Madrid, 1903.

Fuero Juzgo. Ed. Academia Española, Madrid, 1815.—Consúltense: R. de Ureña y Smenjaud, *La legislación gótico-hispana,* Madrid, 1905; R. de Ureña y Smenjaud, *Historia de la literatura jurídica española,* Madrid, 1906; M. Rodríguez y Rodríguez, *Fuero Juzgo, su lenguaje, gramática y vocabulario,* Santiago, 1905.

Gabriel y Galán (José María). *Obras completas,* Madrid-

Sevilla, 1909, 2 vol.—Consúltese: Doña E. Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios* (Obras completas, t. XXXII), pp. 82-116.

Gálvez de Montalvo (Luis). *El Pastor de Fílida,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VII.

Gallego (Juan Nicasio). *Obras poéticas,* ed. Academia Española, Madrid, 1854; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. LXVII.

Ganivet (Angel).—Consúltense: L. Rouanet, *Angel Ganivet,* en *Revue hispanique* (1898), t. V, pp. 483-495; F. Navarro Ledesma, M. de Unamuno, Azorín y C. Román Salamero, *Angel Ganivet,* Valencia, 1905.

García (Carlos). *La desordenada codicia de los bienes agenos y La oposición y conivncion de los dos grandes luminares de la Tierra* (en el tomo VII de los *Libros de Antaño).*

García de la Huerta (Vicente). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

García de Quevedo (José Heriberto). *Obras poéticas y literarias* (Colección de los mejores aut. esp., t. LVII y LVIII), 2 vol.

García de Santa María (Alvar). Véase *Cronica del señor rey don Juan.*

García Gutiérrez (Antonio). *Obras escogidas,* Madrid, 1866.—Consúltense: E. Piñeyro, *El romanticismo en España,* pp. 95-116; C. A. Regensburger, *Ueber den Trovador des Garcia Gutierrez, die Quelle von Verdis Oper «Il Trovatore»,* Berlin, 1911.

García y Tassara ((Gabriel). *Poesías.* Madrid, 1872.

Garcilasso. Véase Lasso de la Vega (Garci).

Gareth. Véase Chariteo.

Gatos (El Libro de los). Ed. G. T. Northup, Chicago, 1908 (Extracto de *Modern Philology,* t. V, n.° 4); ed. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp., t. LI.—Consúltense: H. Knust, *Das Libro de los Gatos,* en *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* (1865), t. VI, pp. 1-42 y 119-141; L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge,* 1896, t. IV, pp. 106-109; G. C. Keidel, *Notes on Æsopic Literature in Spain and Portugal during the Middle Ages,* en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1901), t. XXV, pp. 720-730.

Gil (Enrique). *Obras... ahora por primera vez reunidas en colección,* ed. G. Laverde, Madrid, s. f.; *Obras en prosa...* coleccionadas por D. Joaquín del Pino y D. Fernando de la Vera e Isla, Madrid, 1883, dos tomos.

Gil Polo. Véase Polo.

Godos (Estoria de los). Ed. V. E. Lidforss, *Acta Universitatis Lundensis,* Lund, 1871-1872, t. VII y VIII; ed. A. Paz y Mélia, *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (1887), t. LXXXVIII.

Gómara. Véase López de Gómara.

Gómez de Avellaneda (Gertrudis). *Obras literarias,* Madrid, 1869-1871, 5 vol. [ed. incompleta]; *La Avellaneda, Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas,* ed. L. Cruz de Fuentes, Huelva, 1907.—Consúltese: F. Piñeyro, *El romanticismo en España,* pp. 233-253.

Gómez de Quevedo y Villegas (Francisco). *Obras completas,* ed. M. Menéndez y Pelayo (Soc. de biblióf. andaluces), Sevilla, 1897-1907, 3 vol. publicados; *Obras* (en prosa), ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Bib. de Aut. Esp., t. XXIII y XLVIII; *Poesías,* ed. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., LXIX; *Epístola al Conde Duque de Olivares,* Biblioteca Oropesa, t. V.—Consúltense: E. Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo,* Paris, 1886; A. Rodríguez Villa, *La Corte y monarquía de España en los años de 1636 y 1637,* Madrid, 1886, p. 57; C. Soler, *¿Quién fué D. Francisco de Quevedo?* Barcelona, 1889; R. J. Cuervo, *Dos poesías de Quevedo a Roma,* en *Revue Hispanique* (1908), t. XVIII, pp. 434-438.

Gómez Hermosilla (Josef). *Arte de hablar en prosa y verso.* Paris, 1893.

Góngora (Luis de). *Obras poéticas,* ed. R. Roulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica,* t. XVI y XVII; *Cartas y poesías inéditas,* ed. E. Linares García, Granada, 1892; *Poésies inédites,* ed. H. A. Rennert, en *Revue hispanique* (1897), t. IV, pp. 139-173; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. X y XXXII; *Carta de un amigo de D. Luis de Góngora y Respuesta de este,* en *Sales españolas,* ed. A. Paz y Mélia, 2.ª serie, Madrid, 1902, pp. 297-307; *Vingt-six lettres de Gongora,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 184-225; *Poésies attribuées à Gongora,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1906), t. XIV, pp. 71-114.—Consúltense: R. Foulché-

Delbosc, *Note sur trois manuscrits des œuvres poétiques de Gongora,* en *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 454-504; R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie de Gongora,* en *Revue hispanique* (1908), t. XVIII, pp. 454-504; M. González y Francés, *Góngora racionero: noticias auténticas,* etc., Córdoba, 1895; M. González y Francés, *Don Luis de Góngora vindicando su fama ante el propio obispo,* Córdoba, 1899; G. Lanson, *Etudes sur les rapports de la littérature française et la littérature espagnole au XVII^e^ siècle (1600-1660):* III. *Poètes espagnols et poètes français: Gongora,* en *Revue d'histoire littéraire de la France* (1896), t. III, pp. 321-331; L.-P. Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne,* Halle a. S.-Paris, 1909; L.-P. Thomas, *Gongora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme,* Paris, 1911; E. Churton, *Gongora,* London, 1862, 2 vol.; E. Canevari, *Lo stile del Marino nell' Adone ossia analisi del Secentismo,* Pavia, 1901; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 377-380.

González (Diego Tadeo). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

González de Clavijo (Ruy). *Vida y hazañas del gran Tamorlan,* en *Crónicas españolas,* Madrid, 1782, t. III; *Itinéraire de l'ambassade espagnole à Samarcand en 1403-1406* [texto, trad. rusa y notas], ed. I. Sreznevski, *Academia Scientiarum Imperialis* (1881), San Petersburgo, t. XXVIII.

González del Castillo (Juan Ignacio). *Sainetes,* ed. A. de Castro, Cádiz, 1845-1846, 4 vol.—Consúltense: E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras,* Madrid, 1899; E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo,* Madrid, 1902.

Gorostiza (Manuel Eduardo de). *Obras.* México, 1899-1902, 4 vol. — Consúltese: J. M. Roa Bárcena, *Datos y apuntamientos para la biografía de D. M. E. de G.,* en *Memorias de la Academia Mexicana* (México, 1876), t. I, pp. 89-204.

Gracian (Baltasar). *El Héroe* [reimp. de la ed. de 1639], ed. A. Coster, Chartres, 1911; *El Héroe* y *El Discreto* ed. A. Farinelli, Madrid, 1900; *El Discreto, Oráculo manual* y *El Héroe.* Bib. de Aut. Esp., t. LXV; *Cartas inéditas,* en *Revista crítica,* etc. (1894), t. I, pp. 81-88.—Consúltense: K. Borinski, *B. G. und die Hofliteratur in*

Deutschland, Halle, 1894; B. Croce, *I Trattatisti italiani del «concettismo» e Baltasar Gracian,* Napoli, 1899; N. J. Liñán y Heredia, *Baltasar Gracián,* Madrid, 1902; A. Morel-Fatio, *Cours du Collège de France, 1909-1910, sur les moralistes espagnols du XVIIe siècle et en particulier sur B. G.,* en *Bulletin hispanique* (1910), t. XII, pp. 201-204 y 330-334; A. Morel-Fatio, *Liste chronologique des lettres de B. G. dont l'existence a été signalée,* etc., en *Bulletin hispanique* (1910), t. XII, pp. 204-206; A. Morel-Fatio, *Gracián interprété par Schopenhauer,* en *Bulletin hispanique* (1910), t. XII, pp. 377-407; A. Coster, *Sur une contrefaçon de l'édition de El Héroe de 1639,* en *Revue hispanique* (1910), t. XXIII, p. 594; V. Brouillier, *Notes sur l'Oraculo Manual de B. G.* en *Bulletin hispanique* (1911), t. XIII, pp. 316-336.

GRANADA (Luis de). *Obras,* ed. Fr. J. Cuervo, Madrid, 1906 y sigs., 14 vol. publicados; Bib. de Aut. Esp., t. VI, VIII y XI.—Consúltense: Fr. J. Cuervo, *Biografía de Fray Luis de Granada,* Madrid, 1896; Fr. J. Cuervo, *Fray Luis de Granada,* en *Homenaje a Menéndez y Pelayo,* t. I, pp. 733-743.

GÜETE (Jaime de). *Comedia intitulada Tesorina* y *Comedia llamada Vidriana,* ed. U. Cronan, en *Teatro español del siglo XVI,* Madrid, 1913, t. I (Soc. de biblióf. madrileños, t. X.)

GUEVARA (Antonio de). *Epístolas familiares,* Bib. de Aut. Esp., t. XIII; *Menosprecio de Corte,* ed. J. de San Pelayo Ladrón de García, Bilbao, 1893; *Arte de marear,* ed. J. de San Pelayo Ladrón de García, Bilbao, 1895.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* Nueva Bib. de Aut. Esp., t. I; pp. CCCLXV-CCCLXXV; L. Clément, *Antoine de Guevara, ses lectures et ses initiateurs français au XVIe siècle* en *Revue d'histoire littéraire de la France* (1900), t. VII, pp. 590-602; (1901), t. VIII, pp. 214-233; R. Foulché-Delbosc, *Revue hispanique* (1908), t. XXIII, pp. 633-635; J. M. Galvez, *Guevara in England* (Kapitel I und II), Berlin, 1910; A. Morel-Fatio: *Historiographie de Charles-Quint*, Paris, 1913.

GUILLÉN DE SEGOVIA (Pero). *Coplas,* en *Cancionero general de Hernando del Castillo* [ed. Soc. de biblióf. españoles, 1882]; *Poesías,* ed. H. R. Lang (en prensa).—Consúltense: O. J. Tallgren, *La Gaya o Consonantes de P. G. de S.,* etc., en *Mémoires de la Société néo-philologique de*

Helsingfors (1906), t. IV, pp. 1-49; H. R. Lang, *A propos of «Caçafaton» in the Rhyme Dictionary of P. G. de S.*, en *Revue hispanique* (1906), t. XVI, pp. 12-25; H. R. Lang, *The so-called «Cancionero» of P. G. de S.*, en *Revue hispanique* (1906), t. XIX, pp. 51-81.

HARO (Luis de). *Coplas*, en *Cancionero general (1554)*, ed. A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle*, Heilbronn, 1878, pp. 525-528.

HARTZENBUSCH (Juan Eugenio). *Obras*, Madrid, 1888-1892, 3 vol.—Consúltese: E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, pp. 117-137.

HERNÁNDEZ (Alonso).—Consúltese: B. Croce, *Di un poema spagnuolo sincrono intorno alle imprese del gran Capitano nel regno di Napoli*, Napoli, 1894.

HERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS (Gonzalo). *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Amador de los Rios (Academia de la Historia), Madrid, 1851-1855, 4 vol.; *Las Quincuagenas de la nobleza de España*, ed. V. de la Fuente (Academia de la Historia), Madrid, 1880, [ed. sin terminar].—Consúltese: A. Morel-Fatio, en *Revue historique* (1883), t. XXI, pp. 179-190.

HERRERA (Antonio de).—Consúltese: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, pp. 380-387.

HERRERA (Fernando de). *Algunas obras*, ed. A. Coster, Paris, 1908; *Relacion de la guerra de Cipre y suceso de la batalla de Lepanto*, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (1852), t. XXI, pp. 243-382; *F. de H., Controversia sobre sus anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega: Poesías inéditas*, ed. Soc. de biblióf. andaluces, 1870; *Poesías*, ed. A. de Castro, Bib. de Aut. Esp., t. XXXII.—Consúltense: E. Bourciez, *Les Sonnets de F. de H.* en *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux* (1891), pp. 200-227; A. Coster, *Fernando de Herrera (El Divino)*, Paris, 1908; R. M. Beach, *Was F. de H. a Greek scholar?* Philadelphia, 1908; F. Rodríguez Marín, *El Divino Herrera y la Condesa de Gelves*, Madrid, 1911.

HERRERA (Gabriel Alonso de). *Agricultura general*, ed. Real Sociedad Económica Matritense, Madrid, 1818-1819, 4 vol.; ed. D. A. de Burgos, Madrid, 1858, 2 vol.

HERVÁS Y COBO DE LA TORRE (José Gerardo de). Véase PITILLAS.

HITA (Ginés de). Véase PÉREZ DE HITA.

Hojeda (Diego de). *La Cristiada,* Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.—Consúltese: P. Fr. Justo Cuervo, *El maestro Fr. Diego de Ojeda y la Cristiada,* Madrid, 1898.

Horozco (Sebastián de). *Cancionero,* Soc. de biblióf. andaluces, 1.ª serie, t. VII.—Consúltese: J. M. Asensio y Toledo, *Sebastián de Horozco, Noticias y obras inéditas de este autor dramático desconocido,* Sevilla, 1867.

Hoz y Mota (Juan Claudio de la). *Comedias* (2). Bib. de Aut. Esp., t. XLIX.

Huarte de Sant Juan (Juan). *Examen de ingenios.* Bib. de Aut. Esp., t. LXV.—Consúltense: J. M. Guardia, *Essai sur l'ouvrage de J. H.* (Examen des aptitudes diverses pour les sciences), Paris, 1855; R. Salillas, *Un gran inspirador de Cervantes: El Dr. Juan Huarte y su «Examen de ingenios»*, Madrid, 1905.

Hurtado (Luis). *Comedia Tibalda,* ed. y estudio de A. Bonilla y San Martin, *Bibliotheca hispanica,* t. XIII [véase *Palmerin*].

Hurtado de Mendoza (Antonio). *Comedias* (3). Bib. de Aut. Esp., t. XLV; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XVI y XLII; *Entremeses* (3), ed. E. Cotarelo y Mori, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XVII.

Iglesias de la Casa (José). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXI; *Poesías inéditas,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1895), t. II, pp. 77-96.

Ildefonso (Vida de San). Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltese: A. Restori, *Alcuni appunti su la Chiesa di Toledo nel secolo XIII,* en *Atti della Reale Academia delle Scienza di Torino* (1893), t. XXVIII, pp. 54-68.

Imperial (Francisco).—Consúltense: P. Savj-Lopez, *Un imitatore spagnuolo di Dante nel' 400,* en *Giornale Dantesco* (1896), t. III, pp. 465-469; M. Chaves, *Micer Francisco Imperial: apuntes bio-bibliográficos,* Sevilla, 1899; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura spagnuola,* Milano, 1902.

Infantes de Lara. Véase *Lara.*

Iranzo (Cronica del Condestable Miguel Lucas de). Ed. P. de Gayangos, en *Memorial histórico español,* Madrid, 1855, t. VIII.

Iriarte (Tomás de). *Obras en verso y prosa,* Madrid, 1805, 8 vol.; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. LXIII; *Poesías inéditas,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique,* t. II, pp. 70-76.—Consúltese: E. Cotarelo y Mori, *Iriar-*

te y su época, Madrid, 1897; *Proceso inquisitorial contra D. Tomás de Iriarte,* en *Revista de Archivos,* etc. (1900), t. IV, pp. 682-683.

Isla (Josef Francisco de). *Fray Gerundio,* ed. V. E. Lidforss, Leipzig, 1885, 2 vol.; *Obras escogidas,* ed. P. F. Monlau, Bib. de Aut. Esp., t. XV.—Consúltese: R. P. B. Gaudeau, S. J., *Les Prêcheurs burlesques en Espagne au XVIIIe siècle,* Paris, 1891; U. Cosmo, *Giuseppe Baretti e José Francisco de Isla,* en *Giornale storico della letteratura italiana* (1905), t. XLV, pp. 193-314; V. Cian, *L'Immigrazione dei Gesuiti spagnuoli letterati in Italia,* Torino, 1895; L. Claretie, *Lesage romancier,* Paris, 1890; F. Brunetière, *La Question de Gil Blas,* en *Histoire et littérature,* Paris, 1891, t. II, pp. 235-269; A. Ferrer del Río, en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española,* Madrid, 1860, t. I, pp. 377-402; A. Baumgartner, *Der spanische Humorist P. Joseph Franz de Isla,* S. J., en *Stimmen aus Maria-Laach* (1905), t. LXVIII, pp. 82-92, 182-205 y 299-315; N. Alonso Cortés, *El supuesto autor del «Fray Gerundio»,* en *Miscelánea Vallisoletana,* Valladolid, 1912, pp. 39-47.

Jauregui (Juan de). *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XLIII; *Aminta* [trad. del Tasso], Barcelona, 1906.—Consúltense: J. Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui,* Madrid, 1899; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 204-224.

José (Poema de). Véase *Yúçuf.*

Jovellanos (Gaspar Melchor de). *Obras publicadas e inéditas,* ed. C. Nocedal, Bib. de Aut. Esp., t. XLVI y L; *La Satire de Jovellanos contre la mauvaise éducation de la noblesse,* ed. A. Morel-Fatio (Bibliothèque des Universités du Midi, fasc. III), Bordeaux, 1899; *Escritos inéditos de Jovellanos,* ed. J. Somoza García-Sala, Madrid, 1891; *Cartas de Jovellanos y Lord Vassall Holland sobre la guerra de la Independencia,* ed. J, Somoza García-Sala, Madrid, 1911, 2 vol.—Consúltense: J. Somoza de Montsoriú, *Catálogo de manuscritos e impresos notables del Instituto Jovellanos en Gijon,* etc., Oviedo, 1883; E. Mérimée, *Jovellanos,* en *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 34-68; J. Somoza de Montsoriú, *Inventario de un Jovellanista,* Madrid, 1901; J. Somoza García-Sala, *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos,* Madrid, 1911,

2 vol.; E. González-Blanco, *Jovellanos: su vida y obra,* Madrid, 1911.

Juan II de Castilla (Cronica de don). Véase *Cronica del señor rey don Juan.*

JUAN MANUEL (El infante). *Obras,* ed. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp,, t. LI; *Libro de las tres razones,* ed. A. Benavides, en *Memorias de D. Fernando IV de Castilla,* Madrid, 1860, t. I, pp. 352-362; *Libro de los estados, o del Infante,* ed. A. Benavides, *Memorias de D. Fernando IV de Castilla,* Madrid, 1860, t. I, pp. 444-599; *El Conde Lucanor,* ed. H. Knust [y A. Birch-Hirschfeld], Leipzig, 1900; *El Conde Lucanor,* ed. E. Krapf, Vigo, 1898; *El Conde Lucanor,* ed. E. Krapf, Vigo, 1902; *Libro de la Caza,* ed. J. Gutiérrez de la Vega, en *Biblioteca venatoria,* Madrid, 1877, t. III; *Libro de la Caza,* ed. G. Baist, Halle, 1880; *El libro del Cauallero y del Escudero,* ed. S. Gräfenberg en *Romanische Forschungen,* Erlangen, 1893, t. VII, pp. 427-550; *La Cronica complida,* ed. G. Baist, en *Romanische Forschungen,* Erlangen, 1893, t. VII, pp. 551-556.—Consúltense: G. Baist, *Alter und Textüberlieferung der Schriften Don Juan Manuels,* Halle, 1880; R. Menéndez Pidal [recensión de las obras publicadas por los Sres. Gräfenberg y Baist, en *Romanische Forschungen,* t. VII], en *Revista crítica,* etc., Madrid, 1896, t. I, pp. 111-115; Sra. Menéndez Pidal en *Romania* (1900), t. XXIX, pp. 600-602; F. Dönne, *Syntaktische Bemerkung zu Don Juan Manuels Schriften,* Jena, 1891; F. Hanssen, *Notas a la versificacion de Juan Manuel,* en *Anales de la Universidad de Chile* (1901), t. CIX, pp. 539-563; A. Giménez Soler, *Un autógrafo de don Juan Manuel,* en *Revue hispanique* (1906), t. XIV, pp. 606-607; A. Giménez Soler: *Don Juan Manuel* (en publicación).

JUAN POETA.—Consúltese: E. Motta, *Giovanni da Valladolid alle corti di Mantova e Milano* (1458-1473), en *Archivio storico Lombardo.* Serie seconda (Milano, 1890), t. XVII, pp. 938-940.

Lara (Cantar de los Infantes de). — Consúltense: R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara,* Madrid, 1896; G. Paris, *La Légende des Infants de Lara* (Extracto del *Journal des Savants,* mayo y junio, 1898); G. Paris, *Poèmes et légendes du moyen âge,* Paris, 1899, pp. 215-25.

LARRA (Mariano José de). *Obras completas de Fígaro* (Coleccion de los mejores aut. esp. t. XLVII y XLVIII; *Colección de artículos escogidos* [con prefacio por J. Yxart], Barcelona, 1885.—Consúltense: M. Chaves, *D. Mariano José de Larra (Fígaro): su tiempo, su vida, sus obras,* etc,, Sevilla, 1898; E. Piñeyro, *El romanticismo en España,* Paris, 1904, pp. 1-50; J. Nombela y Campos, *Larra (Fígaro),* Madrid, 1909 [sin terminar].

LAS CASAS. Véase CASAS.

LASSO DE LA VEGA (Gabriel).—Consúltese: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 403-404.

LASSO DE LA VEGA (Garci). *Obras* [facsímile de la ed. (Lisboa) de 1626, por Archer M. Huntington], New York, 1903; *Poesías,* ed. J. N. de Azara y Perera, Madrid, 1765; Bib. de Aut. Esp., t. XXXII; [*Una oda latina de Garcilaso de la Vega,* ed. P. Savj-López y E. Mele, en *Revista crítica,* etc. (agosto-setiembre, 1897), pp. 248-251; *Una oda latina inédita de Garcilaso de la Vega y tres poesías á él dedicadas por Cósimo Anisio,* en *Revista crítica,* etc., (junio-set., 1898); *Oda latina de Garci Lasso de la Vega,* ed. A. Bonilla y San Martin, en *Revista crítica,* etc. (julio-agosto, 1899), pp. 362-371].—Consúltense: E. Fernández de Navarrete, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega,* en *Coleccion de documentos inéditos para la historia de España* (1852), t. XVI, pp. 9-287; B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. III, col. 317-333; t. IV, col. 1271-1325; B. Croce, *Intorno al soggiorno di G. de la V. in Italia,* Napoli, 1894; F. Flamini, *Imitazioni italiane in G. de la V.*, en *La Biblioteca delle scuole italiane* (Milano, julio, 1899), t. VIII (2ª serie), pp. 200-203.

Lazarillo de Tormes (Vida de). Ed. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica,* t. III; ed. H. Butler Clarke, London, 1897; Bib. de Aut. Esp. [donde el libro se atribuye á Diego Hurtado de Mendoza], t. III.—Consúltense: A, Morel Fatio, *Études sur l'Espagne,* 1re série, 2e éd,, Paris, 1895, pp. 109-166; R. Foulché-Delbosc, *Remarques sur Lazarillo de Tormes,* en *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 81-97; F. De Haan, *An outline of the History of the Novela picaresca in Spain,* The Hague-New York, 1903; F. W. Chandler, *The Literature of Roguery,* Boston, 1907; W. Lauser, *Der erste Schelmenroman, Lazarillo von Tormes,* Stuttgart, 1889; A. Schultheiss, *Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen,*

Hamburg, 1893; H. Rausse, *Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland,* Münster i. W., 1908; A. Bonilla y San Martin, *Una imitación de Lazarillo de Tormes en el siglo XVII,* en *Revue hispanique* (1906), t. XV; *Le garçon et l'aveugle: jeu du XIII[e] siècle,* ed. M. Roques, Paris, 1912.

LEBRIXA (Antonio de). *Gramatica castellana* [reprod. fototípica de la ed. principe de 1492], ed. E. Walberg, Halle a. S., 1900.—Consúltense: A. Paz y Mélia, *Códices más notables de la Biblioteca Nacional,* en *Revista de Archivos,* etc. (1898), t. II, pp. 8-12; R. Chabás, *Documentos,* en *Revista de Archivos,* etc. (1903), t. VIII, pp. 493-496; (1903), t. IX, pp. 56-66; P. Lemus y Rubio, *El maestro Elio Antonio de Lebrixa* I, en *Revue hispanique,* (1910), t. XXII, pp. 459-508; H. Suaña, *Elogio del Cardenal Jiménez de Cisneros, seguido de un estudio crítico-biográfico del Maestro Elio Antonio de Nebrija,* etc., Madrid, 1879; I. Bywater, *The Erasmian pronunciation of Greek and its precursors,* etc., Oxford-London, 1908.

LEDESMA BUITRAGO (Alonso). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

LEÓN (Luis de). *Obras,* ed. A. Merino, Madrid, 1816, 6 vol.; [reimp. con prefacio de C. Muiños Sáenz], Madrid, 1885, 6 vol.; Bib. de Aut. Esp., t. XXXV, LIII, LXI y LXII; *La Perfecta Casada,* ed. E. Wallace, Chicago, 1903; *Exposicion del Miserere* [facsímile de la ed. (Barcelona) de 1632 por Archer M. Huntington], New York, 1903.—Consúltense: *Proceso original,* etc., en *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (1847), t. X y XI; J. González de Tejada, *Vida de Fray L. de L.,* Madrid, 1863; C. A. Wilkens, *Fray Luis de Leon,* Halle, 1866; A. Arango y Escandon, *Luis de Leon: ensayo histórico,* etc., Méjico, 1866; J. H. Reusch, *Luis de Leon und die spanische Inquisition,* Bonn, 1873; M. Gutiérrez, *Fray Luis de León y la filosofía española,* Madrid, 1885 [*Adiciones póstumas,* en *La Ciudad de Dios* (1907), t. LXXIII, pp. 391-399, 478-494, 662-667; t. LXXIV, pp. 49-55, 303-414, 487-496, 628-643; (1908), t. LXXV, pp. 34-47, 215-221, 291-303, 472-486]; M. Gutiérrez, *El misticismo ortodoxo,* Valladolid, 1886; J. M. Guardia, *Fray Luis de Leon ou la poésie dans le cloître,* en *Revue germanique* (1863), t. XXIV, pp. 309-342; M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España,* 2.ª ed., Madrid, 1885, t. I, pp. 11-24;

M. Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, 1.ª serie, Madrid, 1893, pp. 1-72; F. Blanco García, *Segundo proceso instruído por la Inquisición de Valladolid contra Fray Luis de León*, Madrid, 1896; F. Blanco García, *Fray Luis de León: rectificaciones biográficas*, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, pp. 153-160; F. Blanco García, *Luis de León: estudio biográfico del insigne poeta agustino*, Madrid, 1904; *Acta de la reposición de Fr. L. de L. en una cátedra de la Universidad de Salamanca*, en *Revista de Archivos* (1900), t. IV, pp. 680-682; L. G. Alonso Getino, *La causa de Fr. Luis de León ante la crítica y los nuevos documentos históricos*, en *Revista de Archivos*, etc.. (1903), t. IX, pp. 148-156, 268-279, 400-449; (1904), t. X, pp. 288-306, 380-397; L. Alonso Getino, *Vida y procesos del Maestro Fr. Luis de León*, Salamanca, 1907; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, pp. 404-409.

LEONARDO DE ARGENSOLA (Bartolomé). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII; *Obras sueltas*, ed. Conde de la Viñaza, Madrid, 1889, 2 vol.; *Algunas obras satíricas*, ed. Conde de la Viñaza, Zaragoza, 1887; *Conquista de las Islas Malucas*, ed. [con interesante prefacio] Miguel Mir, en *Biblioteca de escritores aragoneses*, t. VI, Zaragoza, 1891; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, pp. 409-410.

LEONARDO DE ARGENSOLA (Lupercio). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII; *Obras sueltas*, ed. Conde de la Viñaza, Madrid, 1889, 2 vol. [esta ed. contiene la *Isabela* y la *Alejandra*, ya impresas por J. J. López de Sedano en *Parnaso español*, Madrid, 1772, t. VI]; *Algunas obras satíricas*, ed. Conde de la Viñaza, Zaragoza, 1887.—Consúltense: L. Medina, *Dos sonetos atribuídos a L. L. de A.*, en *Revue hispanique* (1898), t. VI, pp. 314-329; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, pp. 410-412.

LEÓN MARCHANTE (Manuel de). *Obras poéticas posthumas*. Madrid, 1722.

LIÑÁN DE RIAZA (Pedro). *Rimas... en gran parte inéditas, y ahora por primera vez coleccionadas y publicadas*, etc., en *Biblioteca de escritores aragoneses*, t. I, Zaragoza, 1876.—Consúltese: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, pp. 412-413.

LIÑÁN Y VERDUGO (Antonio). *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte...* Barcelona, 1885.

LISTA (Alberto). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXVII.

LOBO (Eugenio Gerardo). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

LOPE DE MOROS. Véase *Razon de Amor*.

LÓPEZ DE AYALA (Adelardo). *Obras*, ed. M. Tamayo y Baus, Madrid, 1881-1885, 7 vol.; *Gustavo. Novela inédita*, ed, A. Pérez Calamarte, en *Revue hispanique* (1908), t. XIX, pp. 300-427; *Epístola a Emilio Arrieta*, ed. A. Bonilla y San Martín, en *Revue hispanique* (1905), t. XII, pp. 245-249.

LÓPEZ DE AYALA (Pero). *Rimado de Palacio*, ed. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII; ed. A. F. Kuersteiner (en prensa); *Cronicas de los reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III*, ed. E. de Llaguno y Amirola, en *Crónicas españolas*, Madrid, 1799, t. I y II; *Cronica del rey Don Pedro*, Bib. de Aut. Esp., t. LXVI; *El libro de las aves de Caça* (Soc. de biblióf. españoles), ed. P. de Gayangos, Madrid, 1869; *Libro de la Caza*, ed. J. Gutiérrez de la Vega, en *Biblioteca venatoria*, Madrid, 1879, t. III. — Consúltense: R. Floranes Robles y Encinas, *Vida literaria de P. L. de A.*, en *Documentos inéditos* (1851-52), t. XIX y XX; J. Catalina García, *Castilla y León durante los reinados de Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III*, Madrid, 1892-1901 [sin terminar]; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos*, etc., t. IV, pp. IX-XXXVII; A. F. Kuersteiner, *A Textual Study of the First Cantica sobre el Fecho de la Iglesia in Ayala's Rimado*, en *Studies in honour of A. Marshall Elliott*, Baltimore, [1911], vol. II, pp. 237-256; G. Daumet, *Étude sur l'alliance de la France et de la Castille aux XIV^e et XV^e siècles* (Bib. de l'École des Hautes Études, fasc. 118), Paris, 1898; A. Fernández-Guerra y Orbe, *Discursos leídos ante la la Real Academia de la Historia, en la pública recepción de D. Francisco Javier de Salas*, Madrid, 1868, pp. 131-200; F. W. Schirrmacher, *Ueber die Glaubwürdigkeit der Chronik Ayalas*, en *Geschichte von Spanien*, Berlin, 1902, t. V, pp. 510-532; E. Fueter, *Ayala und die Chronik Peters des Grausamen*, en *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* (1905), t. XXXVI, pp. 225-246; A. F. Kuersteiner, *The use of the relative pronoun in the Rimado de Palacio*, en *Revue hispanique* (1911), t. XXIV, pp. 46-170.

LOPEZ DE GOMARA (Francisco). *Primera y segunda parte de la Historia general de las Indias,* Bib. de Aut. Esp., t. XXII; *Choronica de los muy nombrados Omiche y Haradin Barbarrojas,* en *Memorial histórico español,* Madrid, 1853, t. VI, pp. 327-439; *Annals of the Emperor Charles V* [texto, trad. inglesa y buena introducción], ed. R. B. Merriman, Oxford, 1912.

LOPEZ DE MENDOZA Véase SANTILLANA.

LOPEZ DE UBEDA (Francisco). *La Pícara Justina,* ed., estudio y comentario de J. Puyol y Alonso. Soc. de biblióf. madrileños, t. VII, VIII y IX; Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII.—Consúltese: R. Foulché-Delbosc, *L'auteur de la Pícara Justina,* en *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 236-244.

LOPEZ DE UBEDA (Juan). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

LOPEZ DE VILLALOBOS (Francisco), *Libro intitulado los Problemas...*; *Tractado de las tres grandes...*; *Cancion...*; *Anfitrion.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI; *Algunas obras,* ed. A. M. Fabié, Soc. de biblióf. españoles, 1886.

LOPEZ DE VIVERO PALACIOS RUBIOS (Juan). *Tractado del esfuerzo belico heroico,* ed. F. Madrid, 1793.—Consúltese: V. de la Fuente, en *Revista general de legislación y jurisprudencia* (1869), t. XXXIV, pp. 79-96 y 160-176.

LOPEZ DE YANGUAS (Hernan). *Égloga nuevamente trobada... en loor de la Natividad de Nuestro Señor,* en *Sieben spanische dramatische Eklogen,* ed. E. Kohler, Dresden, 1911, pp. 192-209.—Consúltese: E. Cotarelo y Mori, *El primer auto sacramental y noticia de su autor El Bachiller H. L. de Y.,* en *Revista de Archivos,* etc. (1902), t. VII, pp. 251-272.

LOPEZ MALDONADO (Gabriel).—Consúltese: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 418-420.

LOPEZ PINCIANO (Alonso). *Filosofía antigua poética,* ed. P. Muñoz Peña, Valladolid, 1894.—Consúltese: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, p. 421.

LUCENA (Juan de). *Libro de Vida beata,* ed. A Paz y Mélia, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI,* Soc. de biblióf. españoles, 1892, pp. 209-220.

LUNA (Alvaro de). *Libro de las virtuosas e claras mujeres,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Soc. de biblióf. españoles, 1891; *Libro de las claras e virtuosas mujeres,* ed. M. Castillo, Toledo-Madrid, 1909.

Luna (Cronica de Don Alvaro de). Ed. J. M. Flores, en *Crónicas españolas,* Madrid, 1775, t. V.

Luxan de Sayavedra (Mateo). *Segunda Parte de la vida del pícaro Guzman de Alfarache.* Bib. de Aut. esp., t. III. —Consúltense: P. Groussac, *Une énigme littéraire: le Don Quichotte d'Avellaneda,* Paris, 1903 [véase M. Menéndez y Pelayo, introduccion al *Don Quixote de la Mancha* de Avellaneda, Barcelona, 1905].

Luzan (Ignacio). *Poética,* ed. E. de Llaguno Amirola, Madrid, 1789, 2 vol.; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXV y LXI.—Consúltense: F. Fernández y González, *Historia de la crítica literaria desde Luzan hasta nuestr s días,* Madrid, 1870; M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España,* vol. III, t. I, pp. 176-191; A. M. Alcalá Galiano, *Historia de la literatura española, francesa, inglesa é italiana en el siglo XVIII,* Madrid, 1845.

Macias. Poesías, ed. H. A. Rennert, en *Macias, o Namorado, a Galician trobador,* Philadelphia, 1900; *Cancioneiro Gallego-Castelhano,* ed. H. R. Lang, New York-London, 1902.—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. IV, pp. LVII-LXII.

Madrid (Alonso de). *Arte para servir á Dios.* Ed. M. Mir, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XVI.

Magos, Auto de los Reyes, ed. R. Menéndez Pidal, en *Revista de Archivos,* etc. (1900), t. IV, pp. 453-462; ed. G. Baist, Erlangen, 1879; ed. K. A. M. Hartmann, *Ueber das altspanische Dreikönigsspiel,* Bautzen, 1879; ed. V. E. Lidforss, en *Jahrbuch für romanische und englische Literatur,* Leipzig, 1871, t. XII, pp. 44-59; ed. J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española,* Madrid, 1863, t. III, pp. 658-660.—Consúltese: A. Graf, *Studii drammatici,* Torino, 1878, pp. 249-325; K. Lange, *Die lateinischen Osterfeiern,* München, 1887; H. Anz, *Die lateinischen Magierspiele,* Leipzig, 1905; A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano,* 2.ª ed., Torino, 1891; M. Cañete, *Sobre el drama religioso antes y después de Lope de Vega* (28 setiembre 1862), en *Memorias de la Academia Española* (1870), t. I, pp. 368-412.

Mal Lara (Juan de). *Obras (Descripcion de la Galera Real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria),* Soc. de biblióf. andaluces, Sevilla, 1876; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XLII.—Consúltense: J. Gestoso y Pérez, *Nuevos datos*

para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán, Sevilla, 1896; B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. IV, col. 1359-1360.

Malon de Chaide (Pedro). *La conversion de la Madalena,* Bib. de Aut. Esp., t. XXVII.

Manrique (Gomez). *Cancionero,* ed. A. Paz y Mélia, Madrid, 1885, 2 vol.—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. VI, pp. civ-cli.

Manrique (Jorge). *Coplas por la muerte de su padre,* ed. R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1912; ed. Biblioteca Oropesa, t. II.—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. VI, pp. civ-cli.

Maria de Jesus de Agreda (Sor). *Cartas de la Venerable Madre,* etc., ed. F. Silvela y de Le-Vielleuze, Madrid, 1885.—Consúltese: M. Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas,* etc., Madrid, 1903, t. I, pp. 571-601.

Maria Egipciaqua, Vida de Santa. Ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona, 1908 (Textos castellanos antiguos, t. I); Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltese: A. Mussafia, *Ueber die Quelle der altspanischen Vida de S. M. E.,* en *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften,* Wien, 1863, t. XLIII, pp. 153-176; K. Bartsch, *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* (Leipzig, 1864), t. V, pp. 421-424; G. Bertoni, *Nota sulla letteratura franco-italiana a proposito della vita in rima di S. Maria Egipziaca,* en *Giornale storico della letteratura italiana* (1908), t. LI, p. 207-215.

Mariana (Juan de). *Obras,* ed. F. Pí y Margall, Bib. de Aut. Esp., t. XXX y XXXI; *Historia general de España,* Madrid, 1780-1804, 3 vol.; ed. V. Blasco y V. Noguera y Ramon, Valencia, 1783-1796, 9 vol.; ed. J. Sabau y Blanco, Madrid, 1817-1822.—Consúltense: G. Cirot, *Mariana historien,* Bordeaux, 1905; G. Cirot, *La famille de J. de M.,* en *Bulletin hispanique* (1904), t. VI, pp. 309-331; G. Cirot, *Les portraits de J. de M.,* en *Bulletin hispanique* (1905), pp. 409-411; G. Cirot, *A propos du «De rege», des «Septem Tractatus» de Mariana et de son ou de ses procès,* en *Bulletin hispanique* (1908), t. X. pp. 95-99.

Marineo Sículo (Lucio).—Consúltense: G. Noto: *L. Marineo umanista siciliano,* Catania, 1901; G. Noto: *Moti umanistici nella Spagna al tempo del Marineo,* Caltanisse-

tta, 1911; P. Verrua: *Precettori italiani in Ispagna durante il regno di Ferdinando il Cattolico,* Adria, 1907.

Martínez de la Rosa (Francisco). *Obras completas* (Colección de los mejores aut. esp., t. XXVIII y XXXII).—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria,* 1.ª serie, pp. 223-272; C. de Castro, *Antología de las Cortes de 1820*, Madrid, 1910.

Martínez de Toledo (Alfonso). *Arcipreste de Talavera,* ed. C. Pérez Pastor, Soc. de biblióf. españoles, 1901.

Martínez Villergas (Juan).—Consúltese: N. Alonso Cortés, *Juan Martínez Villergas: bosquejo biográfico-crítico.* Valladolid, 1913.—Consúltese: J. Chastenay en *Revue hispanique* (1908), t. XVIII, p. 286 (1910), t. XXII, pp. 453-456.

Matos Feagoso (Juan de). *Comedias* (7). Bib. de Aut. Esp., t. XLVIII.

Mayans y Siscar (Gregorio). *Elogio de Quevedo, juicios críticos,* etc. [espécimen], Bib. de Aut. Esp., t. XXIII, XXXVII, XLII, LXII y LXV; *Correspondencia literaria* en *Revista de Archivos,* etc., (1905), t. XII, pp. 271-280, 446-459; t. XIII, pp. 51-56, 255-261, 421-439; (1906), t. XIV, pp. 214-226.

Medina (Francisco de). *Juicios críticos,* etc. [espécimen]. Bib. de Aut. Esp. t. XXXII.

Melendez Valdés (Juan). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXIII; *Los Besos de amor,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1904), t. I, pp. 73-83; *Poesías inéditas,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 166-195; *Poesías y cartas inéditas,* ed. M. Serrano y Sanz, en *Revue hispanique* (1897), t. IV, pp. 266-313.—Consúltese: E. Mérimée, *Études sur la littérature espagnole au XIXe siècle: Meléndez Valdés,* en *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 166-195.

Mello (Francisco Manoel de). *Guerra de Cataluña,* ed. J. O. Picón, Madrid, 1912; *Cartas,* ed. E. Prestage, Lisboa, 1911.—Consúltense: E. Prestage, *D. Francisco Manuel de Mello, documentos biographicos,* Lisboa, 1909; E. Prestage, *D. Francisco Manuel de Mello, Obras autographas e ineditas,* Lisboa, 1911; E. Prestage, *Don Francisco Manoel de Mello; his life and writings with Extracts from the «Letter of guidance to married men»,* Manchester, 1905.

Mena (Juan de). *Cancionero,* ed. R. Foulché-Delbosc, en

Cancionero Castellano del siglo XV, I, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIX, pp. 120-221; *El Laberinto de Fortuna,* ed. R. Foulché-Delbosc, Mâcon, 1904.—Consúltense: R. Foulché-Delbosc, *Étude sur le «Laberinto» de Juan de Mena,* en *Revue hispanique* (1902), t. IX, pp. 75-138 [con disertación sobre el *arte mayor* y bibliografía de Mena]; A. Morel-Fatio, *L'arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XV^e siècle et du commencement du XVI^e siècle,* en *Romania* (1894), t. XXIII, 209-231; John Schmitt, *Sul verso de Arte mayor,* en *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei* (classe di scienze morali, storiche e filosofiche), 5.ª serie, Roma, 1905, t. XIV, pp. 109-133; F. Hanssen, *El Arte Mayor de Juan de Mena,* en *Anales de la Universidad de Chile* (1906), t. LXVIII, pp. 179-200; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. V, pp. CXLVIII-CCVI; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola,* Milano, 1902, pp. 81-125; C. R. Post, *The sources of Juan de Mena,* en *The Romanic Review* (1912), t. III, pp. 223-279.

MENDOZA (Diego de). *Obras poéticas,* ed. W. I. Knapp, en *Colección de libros raros ó curiosos,* t. XI; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XXXII; *Poésies burlesques et satiriques inédites,* ed. A. Morel-Fatio, en *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur* (Leipzig, 1875), t. II, pp. 63-80 y 186-209; *Guerra de Granada,* ed. R. Foulché-Delbosc (en prensa) y Bib. de Aut. Esp., t. XXI; *Mechanica de Aristotiles,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1895), t. II, pp. 208-303; *Cartas,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Archivo de investigaciones históricas* (1911), t. II, pp. 155-195, 270-275, 463-475 y 537-600; *Carta al capitán Salazar,* etc., Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI y en *Sales españolas,* ed. A. Paz y Mélia, Madrid, 1890, t. I, pp. 63-99; *Carta del Bachiller de Arcadia y Respuesta del capitán Salazar,* edición crítica de L. de Torre, Madrid, 1913 (tirada aparte de la *Revista de Archivos,* etc.); *Carta en nombre de Marco Aurelio á Feliciano de Silva,* en *Sales españolas,* ed. A. Paz y Mélia, Madrid, 1890, t. I, pp. 227-234; *Sermon de Aljubarrota,* en *Sales españolas,* ed. A. Paz y Mélia, Madrid, 1890, t. I, pp. 101-225. — Consúltense: A. Morel-Fatio, *Les lettres satiriques,* en *Romania* (1874), t. III, pp. 298-302; C. Graux, *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escu-*

rial (Bib. de l'École des Hautes Études, fasc. 46), Paris, 1880; R. Foulché-Delbosc, *Étude sur la Guerra de Granada,* en *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 101-165 y 338; R. Foulché-Delbosc, *Un point contesté de la vie de Mendoza,* en *Revue hispanique* (1899), t. V, pp. 365-405; R. Foulché-Delbosc, *Le portrait de Mendoza,* en *Revue hispanique* (1910), t. XXIII, pp. 310-313; J. D. Fesenmair, *Don Diego Hurtado de Mendoza: ein spanischer Humanist des 16ten Jahrhunderts,* München, 1882-1884; E. Señán y Alonso, *D. Diego Hurtado de Mendoza: apuntes biográfico-críticos,* Granada, 1886; *Calendar of Letters, Despatches and State Papers, relating to the negotiations between England and Spain* [ed. P. de Gayan gos], t. V, parte II (1888) y t. VI, parte I (1890); *Letters and Papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII* [ed. J. Gairdner], t. XII, partes I y II (1890-1891) y t. XIII, partes I y II (1892-1893).

MENDOZA (Iñigo de). *Cancionero,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Cancionero Castellano del siglo XV,* I., Nueva Bib. de Aut. Esp. XIX, pp. 1-120.

MENÉNDEZ Y PELAYO (Marcelino).—Consúltense: A. Bonilla y San Martín: *Menéndez y Pelayo,* Madrid, 1913; A. González Blanco, *Marcelino Menéndez y Pelayo (su vida y su obra),* Madrid, 1912; C. Parpal y Marqués, *M. y P., historiador de la literatura española,* Barcelona, 1912; *Revista de Archivos,* etc. [Número dedicado á la memoria de D. M. M. y P.] (julio-agosto, 1912).

MEXIA (Hernan). *Cancionero,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Cancionero Castellano del siglo XV,* I., Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIX, pp. 269-287; *Der spanische Cancionero des Brit. Mus.,* ed. H. A. Rennert, Erlangen, 1895.

MEXIA (Pero). *Relacion de las comunidades de Castilla,* Bib. de Aut. Esp., t. XXI.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo: *El Magnífico Caballero P. M.,* en *La Ilustración española y americana* (1876), pp. 75, 76, 123, 126.

MILÁ Y FONTANALS (Manuel).—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria,* 5.ª serie, Madrid, 1908, pp. 3-81; J. Roig y Roqué: *Bibliografía d'En Milá i Fontanals,* Barcelona, 1913.

Mingo Revulgo (Coplas de), ed. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. III, pp. 5-20.

MIRA DE AMESCUA (Antonio). *Comedias* (5), Bib. de Aut. Esp., XLV; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XLII [véanse

también t. XIV y XX]; *Comedia famosa del Esclavo del Demonio,* ed. M. A. Buchanan, Baltimore, 1905.—Consúltense: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* Parte III, pp, 427-431; Th. G. Ahrens, *Zur Charakteristik des spanischen Dramas im Anfang des XVII. Jahrhunderts,* etc., Halle a. S., 1911.

Miranda (Luis de). *Comedia Pródiga,* ed. J. M. de Alava, Soc. de biblióf. andaluces, 1868.

Molinos (Miguel de). *Guia espiritual,* etc. [reimpr. de la ed. de 1675], ed. R. Urbano, Barcelona, [1906].—Consúltense: C. E. Scharling, *Michael de Molinos: ein Bild aus der-Kirchengeschichte des siebzehnten Jahrhunderts,* en *Zeitschrift für die historische Theologie* (Gotha, 1854), t. XXIV, pp. 325-396 y 489-588; (1855), t. XXXV, pp. 3-93; H. Heppe, *Geschichte der quietischen Mystik in der katolischen Kirche,* Berlin, 1875, pp. 110-144; M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles,* Madrid, 1880, t. II, p. 559-576; H. C. Lea, *Molinos and the Italian mystics,* en *The American Historical Review* (1906), t. XI, pp. 243-262.

Moncada (Francisco de), conde de Osona. *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos.* Bib. de Aut. Esp., t. XXI.—Consúltese: G. Schlumberger, *Expédition des «Almugavares» ou Routiers catalans en Orient de l'an 1302 à l'an 1311,* Paris, 1903.

Montalvan. Véase Pérez de Montalvan.

Montalvo. Véanse *Amadis de Gaula;* Galvez de Montalvo; y Rodríguez de Montalvo.

Montemôr (Jorge de). *Los siete libros de la Diana,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VII.—Consúltense: G. Schönherr, *Jorge de Montemayor, sein Leben und sein Schäferroman,* Halle, 1886; D. García Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano,* Madrid, 1890; J. Fitzmaurice-Kelly, en *Revue hispanique* (1895), t. II, pp, 304-311; M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* en Nueva Bib. de Aut. Esp., t. I, pp. cdxlviii-cdlxxviii; D. Guimaraes, *Bernardim Ribeiro,* Lisboa, 1908; J. Marsan, *La pastorale dramatique en France,* etc., Paris, 1905, pp. 107-130, 265-287; H. A. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances,* 2.ª ed. Philadelphia, 1912, pp. 19-58.

Montengon (Pedro).— Consúltese: G. Laverde, *Apuntes*

acerca de la vida y poesías de Don P. M., en *Ensayos críticos sobre filosofía, literatura é instrucción pública*, Lugo, 1868, pp. 107-142.

MONTESINO (Ambrosio). *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas*, etc., Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

MONTIANO Y LUYANDO (Agustín).— Consúltese: N. Alonso Cortés, *Miscelánea Vallisoletana*, Valladolid, 1912, pp. 12-23.

MONTORO (Antón de). *Cancionero*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos*, etc., t. XI, pp. XX-XXXVIII; R. Ramírez de Arellano, *Antón de Montoro y su testamento*, en *Revista de Archivos*, etc. (1900), t. IV, pp. 484-489; R. Ramírez de Arellano, *Ilustraciones a la biografía de Antón de Montoro*, en *Revista de Archivos*, etc. (1900), t. IV, pp. 923-935.

MORA (José Joaquín de).—Consúltese: M. L. Amunátegui, *Don José Joaquín de Mora: apuntes biográficos*, Santiago de Chile, 1888; C. Pitollet, *La Querelle Caldéronienne*, etc., Paris, 1909, pp. 48-71.

MORALES (Ambrosio de). *Coronica general de España que continuaba A. de M.*, Madrid, 1791-1792, 6 vol.; *Cartas de Francisco de Figueroa al maestro A. de M. sobre el hablar y pronunciar la lengua española* y *Apuntamientos de A. de M. para la contestación a la carta de F. de Figueroa*, en *Memorias de la Real Academia Española* (1912), t. VIII, pp. 285-292; E. Redel, *Ambrosio de Morales, estudio biográfico*, Córdoba, 1909; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, p. 432.

MORATÍN. Véase FERNÁNDEZ DE MORATÍN.

MORETO Y CAVAÑA (Agustín). *Comedias escogidas* (33), ed. L. Fernández-Guerra y Orbe, Bib. de Aut. Esp., t. XXXIX; *La gran casa de Austria y divina Margarita* (Auto sacramental), Bib. de Aut. Esp., t. LVIII.—Consúltense: E. Carrara, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, 1901; E. Gigas, *Studien og Essays*, Kjöbenhavn, 1898, t. I; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, pp. 431-433; J. Mariscal de Gante, *Los Autos sacramentales*, Madrid, 1911, pp. 329-354.

MUÑÓN. Véase SANCHO DE MUÑÓN.

NAVARRO (Pedro). *La comedia muy exemplar de la marquesa de Saluzia llamada Griselda*, ed. C. B. Bourland, en *Revue hispanique* (1902), t. IX, pp. 331-354.

NEGUERUELA (Diego de). *Farsa llamada Ardamisa,* ed. L. Rouanet, *Bibliotheca hispanica,* t. IV.

NIEREMBERG (Juan Eusebio). *Obras espirituales,* Madrid, 1890-1892, 6 vol.

NOROÑA (Gaspar María de Nava Alvarez, Conde de). *Poesías* y *Poesías asiáticas,* Bib. de Aut. Esp., t. LXIII.—Consúltese: J. Fitzmaurice-Kelly, *Noroña's Poesías asiáticas,* en *Revue hispanique* (1908), t. XVIII, pp. 439-467.

NÚÑEZ (Nicolás). *Tractado que hizo N. N. sobre el que Diego de San Pedro compuso de Leriano y Laureola, llamado «Carcel de Amor»,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VII.

NÚÑEZ DE ARCE (Gaspar). *Miscelánea literaria* [contiene *Recuerdos de la Guerra de Africa*], Barcelona, 1886.—Consúltese Sra. D.ª E. Pardo Bazán, *Retratos y Apuntes literarios* (Obras completas, t. XXXII), pp. 63-82.

NÚÑEZ DE TOLEDO (Hernan).—Consúltense: R. Foulché-Delbosc, *Le «Commandeur Grec» a-t-il commentél e Laberinto,* en *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 105-116; P. Groussac, *Le commentateur du «Laberinto»,* en *Revue hispanique* (1904), t. XI, pp. 164-224; J. Ortega Rubio, *Fernando Núñez de Guzmán (El Pinciano), estudio biobibliográfico,* en *Revista contemporánea* (1902), t. CXXIV, pp. 513-525.

OCAMPO (Florian de). *Coronica general de España,* Madrid, 1791, 2 vol.—Consúltese: G. Cirot, *Les Histoires générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II* (1284-1556), Bordeaux, 1905, pp. 97-147.

OCAÑA (Francisco de). Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

Oliueros de Castilla y Artus dalgarbe (La historia de los nobles caualleros), Burgos, 1499 [facsímile por Archer M. Huntington, New York, 1902]; ed. A. Bonilla y San Martín, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XI.—Consúltese: R. Foulché Delbosc, *Revue hispanique* (1902), t. IX, pp. 587-595.

OÑA (Pedro de). *Primera Parte de Arauco domado.* Bib. de Aut. Esp., t. XXIX.—Consúltense: J. Toribio Medina, *Biblioteca hispano-chilena* (Santiago de Chile, 1897), t. I, pp. 42-79; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos,* Madrid, 1895; t. IV, pp. XVII-XXIX; J. A. Ray, *Drake dans la poésie espagnole,* Paris, 1906, pp. 153-157.

ORTÍZ (Agustín). *The Comedia Radiana,* ed. R. E. House, Chicago, 1910.

OSUNA (Francisco de). *Tercera parte del libro llamado Abecedario Espiritual,* ed. M. Mir, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XVI.

OVIEDO. Véase HERNÁNDEZ DE OVIEDO.

PACHECO (Francisco). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXII; *Una sátira sevillana,* ed. F. Rodríguez Marín, en *Revista de Archivos,* etc. (1907), t. XVII, pp. 1-25 y 433-454.

PADILLA (Juan de). *Los doze Triumphos de los doze Apóstoles* y *Retablo de la Vida de Cristo,* ed. R. Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV,* Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIX; ed. M. del Riego, en *Coleccion de obras poéticas españolas,* Londres, 1842, t. I. — Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. VI, pp. CCXXXIX-CCLXIII; B. Sanvisenti, *I primi Influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola,* Milano, 1902, pp. 224-239.

PADILLA (Pedro de). *Romancero,* ed. Soc. de biblióf. españoles, 1880.—Consúltese: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, p. 445.

PALACIOS RUBIOS. Véase LÓPEZ DE VIVERO.

PALAU (Bartolomé). *Historia de la gloriosa Santa Orosia,* ed. A. Fernández Guerra y Orbe, Madrid, 1883; *Farsa llamada Salamantina,* ed. A. Morel-Fatio, en *Bulletin hispanique* (1900), t. II, pp. 237-304; L. Rouanet, *Una edición desconocida de la «Victoria de Cristo» del bachiller Bartholomé Palau,* en *Revista crítica,* etc. (1899), t. IV, pp. 430-435; L. Rouanet, *Bartolomé Palau y sus obras: «Farsa llamada Custodia del hombre,* en *Archivo de investigaciones históricas* (1911), t. I, pp. 267-303, 356-390, 535-564; (1911), t. II, pp. 93-154.

PALENCIA (Alfonso de). *Dos tratados,* ed. A. M. Fabié, en *Libros de antaño,* t. V; *Crónica de Enrique IV,* trad. española de A. Paz y Mélia, Madrid, 1904-1912, 5 vol. publicados.—Consúltense: W. L. Holland, *Zur Geschichte Castiliens, Bruchstücke aus der Chronik des Alonso de Palencia,* Tübingen, 1850; G. Cirot, *Les Décades d'Alfonso de Palencia, la Chronique castillane de Henri IV attribuée à Palencia,* en *Bulletin hispanique* (1909), t. XI, pp. 425-437.

Palmerin de Inglaterra [trad. esp. de un original portugués], ed. A. Bonilla y San Martín, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XI.—Consúltense: W. E. Purser, *Palmerin of England,* Dublin-London, 1904; Sra. C. Michaëlis de

Vasconcellos, *Versuch über den Ritterroman Palmeirim de Inglaterra,* Halle, 1883.

Palmerin de Oliva.—Consúltense: H. Vaganay, *Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole,* en *La Bibliofilia* (Firenze, 1908), t. IX, pp. 121-131.

Panadera. Véase *Ay panadera!*

PARAVICINO Y ARTEAGA (Hortensio Félix). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. XVI y XXXV.

Paris y Viana (La Historia de los amores de), trasladada por un morisco, ed. E. Saavedra, en *Revista histórica* (Barcelona, 1876), t. III, pp. 33-41.

Passo honroso defendido por el excelente cauallero Suero de Quiñones. Copilado de un libro de mano, etc., Salamanca, 1588 [facsímile por Archer M. Huntington, New York, 1902]; ed. Real Academia de la Historia, 1783 (compendio hecho por Fray Juan de Pineda del libro de Pero Rodríguez de Lena, libro que no se ha publicado íntegrameute).

PEDRAZA (Juan de). *Farsa llamada Danza de la Muerte* [*Ein spanisches Frohnleichnamsspiel vom Todtentanz, nach einem altem Druck*], ed. F. Wolf en *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (1852), t. VIII, pp. 114-150; *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* t. XXII (1853), pp. 539-562; Bib. de Aut. Esp., t. LVIII.—Consúltese: J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales,* etc., Madrid, 1911, pp. 60-63.

PEDRO (Don), condestable de Portugal. *Coplas,* en *Cancioneiro de Resende; Satira de felice e infelice vida,* ed. A. Paz y Mélia, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI,* Soc. de biblióf. españoles, 1892; *Tragedia de la insigne Reyna Doña Ysabel,* ed. de la Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, en *Homenaje á Menéndez y Pelayo,* Madrid, 1899, t. I, pp. 637-732.—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. VII, pp. CVI-CXXXII.

PERALTA BARNUEVO (Pedro de).—Consúltese: J. M. Gutiérrez, en *Revista del Río de la Plata,* (1894), t. VIII, pp. 194-211, 331-367; (1875), t. IX, pp. 61-101.

PEREDA (José María de).—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Don José María de Pereda,* en *Estudios de crítica literaria,* 5.ª serie, Madrid, 1908, pp. 353-444; *Apuntes para la biografía de Pereda publicados por «El Diario Montañés», el 10 de mayo de 1906,* Santander, 1906; B. de

Tannenberg, en *Revue hispanique* (1898), t. V, pp. 330-364; J. R. Lomba y Pedraja, en *Cultura española* (1906), pp. 711-725.

PEREZ (Antonio). *Obras y relaciones,* Genève, 1676; *Cartas,* Bib. de Aut. Esp., t. XIII.—Consúltense: *Coleccion de documentos inéditos para la historia de España,* t. I, XII, XIII, XV y XXXVI; F. A. M. Mignet, *Antonio Perez et Philippe II,* Paris, 1845; G. Muro, *Vida de la Princesa de Eboli,* Madrid, 1877; A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle,* Heilbronn, 1878; C. Fernández Duro, *Estudios históricos del reinado de Felipe II,* Madrid, 1890; M. Hume, *El enigma de Antonio Pérez,* en *Españoles é Ingleses en el siglo XVI,* Madrid-Londres, 1903, pp. 167-203; A. Lang, *The Murder of Escovedo,* en *Historical Mysteries,* London, 1904, pp. 35-54.

PEREZ DE GUZMAN (Fernan). *Las Generaciones, semblanças y Obras,* etc., ed. R. Foulché-Delbosc, Mâcon, 1907; ed. E. de Llaguno Amirola, Madrid, 1775; Bib. de Aut. Esp., t. LXVIII; *Cancionero,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Cancionero Castellano del siglo XV,* Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIX, pp. 575-759.—Consúltese: R. Foulché-Delbosc, *Étude bibliographique sur Fernan Perez de Guzman,* en *Revue hispanique* (1906), t. XVI, pp. 26-55; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. V, pp. L-LXXVIII.

PEREZ DE HITA (Ginés). *Guerras civiles de Granada,* Bib. de Aut. Esp., t. III, *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XVI.—Consúltense: N. Acero y Abad, *Ginés Pérez de Hita: estudio biográfico y bibliográfico,* Madrid, 1889; C Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, p. 450.

PEREZ DE MONTALVAN (Juan). *Comedias* (7). Bib. de Aut., Esp., t. XLV; *Comedias* [en colaboración], Bib. de Aut. Esp., t. XIV [véase también Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XXXIII, XLII y LII].—Consúltense: G. W. Bacon, *The life and dramatic works of Dr J. P. de M.,* en *Revue hispanique* (1912), t. XXVI, pp. 1-474; G. W. Bacon, *The Comedias of Montalvan,* en *Revue hispanique* (1907), t. XVI, pp. 46-65; G. W. Bacon, *The Comedia «El segundo Séneca de España» of Dr J. P. de M.,* en *The Romanic Review* (1910), t. I, pp. 64-86; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 451-453; J. Fitzmaurice-Kelly, *The Nun-Ensign,* London, 1908 [trad. inglesa de la *Historia de la Monja Alferez, Doña Catalina*

de Erauso, escrita por ella misma: contiene (pp. 145-287) una reimpr. de *La Monja Alferez,* de Pérez de Montalván].

Perez de Moya (Juan).—Consúltense: M. Domínguez Berrueta, *Estudio bio-bibliográfico del bachiller J. P. de M.*, en *Revista de Archivos,* etc. (1899), t. III, pp. 464-482; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, p. 452.

Perez de Oliva (Fernando). *Diálogo de la dignidad del hombre.* Bib. de Aut. Esp., t. LXV.—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo. *Páginas de un libro inédito,* en *La Ilustración española y americana* (1875), t. XIX, pp. 154-155 y 174-175.

Perez del Pulgar (Hernan). *Breve parte de las Hazañas del Excelente nombrado Gran Capitán,* ed. A. Rodríguez Villa, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. X.

Perez Galdós (Benito). — Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *D. B. P. G. considerado como novelista,* en *Estudios de crítica literaria,* 5.ª serie, Madrid, 1908, pp. 83-127; L. Anton del Olmet y A. García Caraffa, *Galdós,* Madrid, 1911.

Piccolomini (Enea Silvio). *Historia de dos amantes* [trad. del latín] ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona, 1908; ed. Menéndez y Pelayo, en el tomo IV de sus *Orígenes de la Novela;* Madrid, 1913.

Pinciano. Véase Lopez Pinciano.

Pitillas (Jorge). *Carta* y *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

Pleito del Manto, en *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa,* ed. L. de Usoz y Rio, Londres, 1841, pp. 27-54.

Polo (Gaspar Gil). *La Diana enamorada.* Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VII.—Consúltese: H. A. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances,* 2.ª ed., Philadelphia, 1912, pp. 72-85.

Polo de Medina (Salvador Jacinto). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. XVI y XLII.

Poridat de las Poridades. — Consúltese: H. Knust, *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* (Leipzig, 1869), t. X, pp. 153-172 y 303-317.

Prado (Andrés del). *Farsa llamada Cornelia,* ed. C. Pérez Pastor, en *La Imprenta en Medina del Campo,* Madrid, 1895, pp. 300-337.

Prete Jacopin [seudónimo de Juan Fernández de Velasco, Conde de Haro]. *Observaciones,* en *Fernando de Herre-*

ra, Controversia sobre sus anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega, ed. Soc. de biblióf. andaluces, 1870.

Primaleon.— Consúltese: H. Vaganay, en *La Bibliofilía* (Firenze, 1909), t. X, pp. 121-134 y 161-167.

Proverbios. Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana, en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el maestro Gonzalo Correas, ed. R. Academia Española [prefacio de M. Mir], Madrid, 1906; J. Haller, *Altspanische Sprichworter,* Regensburg, 1883, 2 vol.; J. M. Sbarbi, *El Refranero general español,* Madrid, 1874-1878, 10 vol.; J. M. Sbarbi, *Monografía sobre los refranes y proverbios castellanos,* Madrid, 1891; *Zweihundert altspanischer Sprichworter,* ed. J. Cornu, en *Festschrift zum VIII. Allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien (Pfingsten, 1898),* Wien-Leipzig, 1898, pp. 195-207; *Proverbes judéo-espagnols,* en *Revue hispanique* (1895), t. II, pp. 312-352; (1897), t. IV, p. 82; (1902), t. IX, pp. 440-454; *Proverbes judéo-espagnols de Turquie,* ed. A. Danon, en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1903), t. XXVII, pp. 72-96.

Proverbios en rimo del Sabio Salamon, Rey de Israel. Ed. A. Paz y Mélia, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI,* Sociedad de biblióf. españoles, 1892.

Provincial (Coplas del). Ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1898), t. V, pp. 255-266.— Consúltese: R. Foulché-Delbosc, *Notes sur les Coplas del Provincial,* en *Revue hispanique* (1899), t. VI, pp. 417-436.

Pulgar (Hernando del). *Claros varones de Castilla,* ed. E. de Llaguno Amirola, Madrid, 1775; *Crónica de los señores Reyes Católicos,* Bib. de Aut. Esp., t. LXX; *Letras,* Bib. de Aut. Esp., t. XIII.

Quadrado (José María). *Ensayos religiosos, políticos y literarios,* 2.ª ed. [con prefacio de M. Menéndez y Pelayo], Palma de Mallorca, 1893-1894, 3 vol.

Quentos (El Libro de los). Véase *Gatos (El libro de los).*

Querellas (Libro de las).—Consúltese: E. Cotarelo y Mori, *El supuesto libro de «Las Querellas» del rey D. Alfonso el Sabio,* en *Estudios de historia literaria,* Madrid, 1901, pp. 1-41 [Cf. la critica de este ensayo por A. Morel-Fatio en *Romania* (1898), t. XXVII, p. 525].

Querol (Vicente Wenceslao). *Rimas* [con prefacio de T. Llorente], Madrid, 1891.

Question de Amor (La). Ed. M. Menéndez y Pelayo, en Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VIII.—Consúltese: B. Croce, *Napoli dal 1508 al 1512 (da un antico romanzo spagnuolo)*, en *Archivio storico per le provincie napoletane*, Napoli, 1894, t. XIX, pp. 140-159.

QUEVEDO. Véase GÓMEZ DE QUEVEDO.

QUINTANA (Manuel Josef). *Obras completas*, Madrid, 1897-1898, 3 vol.; Bib. de Aut. Esp., t. VII, XIX, LXI, LXIII y LXVII; *Obras inéditas*, Madrid, 1892; *Oda a la invencion de la imprenta*, Bib. Oropesa, t. VI.—Consúltense: E. Piñeyro, *Manuel José Quintana, Ensayo crítico y biográfico*, Paris-Madrid, 1892; E. Mérimée, *Les poésies lyriques de Quintana*, en *Bulletin hispanique* (1902), t. IV, pp. 119-153; M. Menéndez y Pelayo, *Don Manuel Jose Quintana, considerado como poeta lírico*, en *Estudios de crítica literaria*, 5.ª serie, Madrid, 1908, pp. 297-352.

QUIÑONES DE BENAVENTE (Luis). *Entremeses, loas y jácaras*, ed. C. Rosell, en *Libros de antaño*, t. I y II.—Consúltese: L. Rouanet, *Intermèdes espagnols (Entremeses) du XVIIe siècle*, etc., Paris, 1897.

Razon de amor, con *Los Denuestos del agua y el vino*, ed. R. Menéndez y Pidal, en *Revue hispanique* (1905), t. XIII, pp. 602-618; ed. A. Morel-Fatio, *Textes castillans inédits du XIIIe siècle*, en *Romania* (1887), t. XVI, pp. 368-373; ed. E. Monaci, *Testi basso-latini e volgari della Spagna*, Roma, 1891, col. 39-43; ed. M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos*, etc., t. I, pp. 1-6; ed. E. Gorra, *Lingua e letteratura spagnuola delle origini*, Milano, 1898, pp. 216-223; ed. G. Petraglione, en *Studj di filologia romanza* (1901), t. VIII, pp. 485-502; ed. Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Alguns textos lyricos da antigua poesia peninsular*, en *Revista Lusitana* (1902), t. VII, pp. 1-32.

REBOLLEDO (Bernardino de). *Poesias*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII.—Consúltese: E. Gigas, *Grev Bernardino de Rebolledo, Spansk Gesandt; Kjöbenhavn, 1648-1659*, Kjöbenhavn, 1883.

Revelacion de un ermitaño. Bib. de Aut. Esp., t. LVII.

REY DE ARTIEDA (Andrés). *Los Amantes* [con noticia biográfica y bibliográfica de F. Martí Grajales], ed. F. Carreres y Vallo, Valencia, 1908; *Poesias*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXV y XLII.—Consúltese: E. Cotarelo y

Mori, *Sobre el orígen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel,* 2.ª ed., 1907.
Reynoso (Félix José). *Obras,* ed. A. Martin Villa, Soc. de biblióf. andaluces, 1872-1879, 2 vol.
Rhua (Pedro). *Cartas censorias, y prudente crítica, sobre las epístolas, y obras historiales de Antonio de Guevara,* etc., ed. P. I. Montero, Madrid, 1736; Bib. de Aut. Esp., t. XIII.
Rioja (Francisco de). *Poesías,* ed. C. A. de la Barrera, Madrid, 1867; *Adiciones a las poesías de F. de R.,* ed. C. A. de la Barrera, Soc de biblióf. andaluces, 1872; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XXXII.—Consúltense: A. Fernández-Guerra y Orbe, *La Canción «A las ruinas de Itálica», ya original, ya refundida, no es de F. de R.*, en *Memorias de la Academia Española*, Madrid, t. I, pp. 175-217; A. de Castro, *La «Epístola moral» no es de Rioja,* Cádiz, 1875.
Rivadeneyra (Pedro de). *Obras escogidas.* Bib. de Aut. Esp , t. LX.
Rivas (Duque de). *Obras,* Madrid, 1894-1904, 7 vol.—Consúltense: L. A. de Cueto, *Discurso necrológico en elogio del Duque de Rivas,* en *Memorias de la Academia Española,* Madrid, 1870, t. II, pp. 498-601; E. Piñeyro, *El romanticismo en España,* pp. 51-93.
Robles (Juan de). *Primera Parte del Culto Sevillano,* ed. Soc. de biblióf. andaluces, Sevilla, 1883.
Rodrigo (El Cantar de). Ed. B. P. Bourland, en *Revue hispanique* (1911), t. XXIV, pp. 310-357; *Cronica rimada de las cosas de España desde la muerte del Rey Don Pelayo, hasta Don Fernando el Magno, y más particularmente de las aventuras del Cid,* ed. Fr. Michel, *Anzeige-Blatt für Wissenschaft und Kunst,* en *Jahrbücher der Literatur* (Wien, Diciembre 1846), t. CXVI; reimp., en Bib. de Aut. Esp., t. XVI, pp. 651-664; facsímile del manuscrito de la Bibliothèque Nationale, ed. Archer M. Huntington, New York, 1904.—Consúltese: M. Menéndez y Pelayo, *Tratado de los romances viejos,* Madrid, 1903, t. I, pp. 337-345.
Rodríguez de Almella (Diego).—Consúltese: G. Cirot, *Les histoires générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II (1284-1556),* Bordeaux, 1905, pp. 16-18, 53-54.
Rodríguez de la Cámara (Juan). *Obras,* ed. A. Paz y Mélia, Soc. de biblióf. españoles, 1884, 2 vol.; *Lieder des*

Juan Rodriguez del Padron, ed. H. A. Rennert, en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1893), t. XVII, pp. 544-558. — Consúltense: A. Mussafia, *Per la bibliografia dei Cancioneros spagnuoli,* en *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (Philosophisch-historische Classe), Wien, 1902, t. XLVII, pp. 20-23; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura spagnuola,* Milano, 1902, pp. 328-333.

Rodríguez de Montalvo (Garci). *Las Sergas del muy esforzado caballero Esplandian,* etc., Bib. de Aut. Esp., t. XL.—Consúltese: R. Foulché-Delbosc, *Sergas,* en *Revue hispanique* (1910), t. XXIII, pp. 591-593.

Rojas (Fernando de).—Consúltese: M. Serrano y Sanz, *Noticias biográficas de Fernando de Rojas,* en *Revista de Archivos,* etc., (1902), t. VI, pp. 245-299. [Véase *Calisto y Melibea).*

Rojas Villandrando (Agustín de). *El viage entretenido.* Ed. A. Bonilla y San Martín, en el tomo IV de los *Orígenes de la Novela* de Menéndez y Pelayo, con estudio preliminar, Madrid, 1913; *El Viaje entretenido* [con estudio de M. Cañete], Madrid, 1901, 2 vol.; *El natural desdichado, comedia inédita,* ed. A. Paz y Mélia, en *Revista de Archivos,* etc., (1901), t. V, pp. 44-48, 233-245 y 725-732; *Loas,* ed. E. Cotarelo y Mori, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XVIII.

Romances. Primavera y Flor de romances, ed. F. J. Wolf y C. Hofmann, Berlin, 1856; reimp. con adiciones por M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. VII a X; *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII,* ed. A. Durán, Bib. de Aut. Esp., t. X y XVI; *Romancero general* [facsímile de la ed. de 1600 por Archer M. Huntington], New York, 1904; N. Alonso Cortés: *Romances populares de Castilla,* Valladolid, 1906; *Romancero judeo-español,* ed. R. Gil, Madrid, 1911.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Tratado de los romances viejos* en *Antología de poetas líricos,* etc., t. XI y XII; M. Milá y Fontanals, *De la poesía heróico-popular castellana,* Barcelona, 1874; R. Menéndez Pidal, *Catálogo del romancero judio-español,* en *Cultura Española* (1906), pp. 1045-1077; R. Menéndez Pidal, *El Romancero español,* The Hispanic Society, New York, 1910; R. Menéndez Pidal, *L'Epopée*

castillane à travers la littérature espagnole, Paris, 1910; F. Wolf, *Ueber die Romanzenpoesie der Spanier,* en *Studien,* pp. 303-354; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Romanzenstudien,* en *Zeitschrift fur romanische Philologie* (1902), t. XVI, pp. 40-89; E. Teza, *Dai romanze di Castiglia,* Venezia, 1895; V. A. Huber, *De primitiva cantilenarum popularium epicarum (vulgo* romances) *apud hispanos forma,* Berlin, 1844; R. Foulché-Delbosc, *Essai sur les origines du Romancero, Prélude,* Paris, 1912.

Romero de Cepeda (Joaquín). *Comedia Salvaje* y *Comedia llamada Metamorfosea,* ed. E. de Ochoa, en *Tesoro del teatro español,* t. I. pp. 286-308 (Colección de los mejores aut. esp., t. X).—Consúltese: B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. IV, col. 254-259.

Roxas Zorrilla (Francisco de). *Comedias escogidas* (27), Bib. de Aut. Esp., t. LIV; *Comedias* (5) [en colaboración], Bib. de Aut. Esp., t. XIV y XLV.—Consúltense: E. Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas,* Madrid, 1911; A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle,* Heilbronn, 1878, pp. 603-676; *Sales españolas,* ed. A. Paz y Mélia, 2.ª serie, Madrid, 1902, pp. 309-322; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, 453-464.

Rueda (Lope de). *Obras,* ed. Real Academia Española, E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1908, 2 vol. [véase Alonso de San Martín, *Silba de varia lección,* etc., Madrid, 1909; E Cotarelo y Mori, *Satisfacción á la Real Academia Española,* etc., Madrid, 1909; Alonso de San Martín, *Sepan quantos... Coroza crítica,* etc., Madrid, 1910]; *Obras,* ed. Marqués de la Fuensanta del Valle, en *Coleccion de libros raros ó curiosos,* t. XXIII y XXIV; *Entremes del mundo y no nadie,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1900), t. VII. pp. 251-255 [atribución dudosa]; *Comedia llamada Discordia y question de amor,* ed. F. R. de Uhagón, en *Revista de Archivos,* etc. (1902), t. VI, pp. 341-354.—Consúltense: A. L. Stiefel, *Lope de Rueda und das italienische Lustspiel,* en *Zeitschrift für romanische Philologie* (1891), t. XV, pp. 183-216 y 318-343; R. Ramírez de Arellano, *Lope de Rueda y su testamento,* en *Revista Española de literatura, historia y arte* (1901), t. I, pp. 9-12; N. Alonso Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda, nuevas noticias para su biografía,* Madrid-Valladolid, 1903; L. Rouanet, *Intermèdes espagnols* (*Entreme-*

ses) du XVII[e] siècle; S. Salazar, *Lope de Rueda y su teatro,* Santiago de Cuba, 1911.

Rueda (Salvador).—Consúltense: G. Ruiz de Almodóvar, *Salvador Rueda y sus obras,* Madrid, 1891; A. González-Blanco, *Los Grandes Maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío. Estudio cíclico de la poesía española en los últimos tiempos,* Madrid, s. f.

Rufo Gutierrez (Juan). *La Austriada,* Bib. de Aut. Esp., t. XXIX; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XVI y XLII.—Consúltense: R. Foulché-Delbosc, *Etude sur la Guerra de Granada de D. Diego Hurtado de Mendoza,* en *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 137-138 y 149-153; R. Ramírez de Arellano, *Juan Rufo, Jurado de Córdoba;* Madrid, 1912.

Ruiz (Juan). *Libro de buen amor* [ed. paleográfica Ducamin], Toulouse, 1901 (Bibliothèque méridionale, t. VII); [Libro de cantares], ed. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LXII; *Libro de buen amor*, ed. y notas de J. Cejador, Madrid, 1913, dos tomos (de la colección de *Clásicos castellanos*).—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. III, pp. LIII-CXIII; R. Foulché-Delbosc, recensión de la ed. Ducamin, en *Revue hispanique* (1901), t. VIII, pp. 553-557; J. Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita: estudio crítico,* Madrid, 1906; O. Tacke, *Die Fabeln des Erzpriesters von Hita im Rahmen der mittelalterlichen Fabelliteratur,* Breslau, 1911; Sra. Humphrey Ward, *A Mediaeval Spanish Writer,* en *Fortnightly Review* (1876), t. XV (n. s.), pp. 809-832.

Ruiz de Alarcon (Juan). *Comedias* (26 y un fragmento), ed. J. E. Hartzenbusch, Bib. de Aut. Esp., t. XX [véanse también t. XLVII y LII].—Consúltense: L. Fernández-Guerra y Orbe, *D. Juan Ruiz de Alarcon,* Madrid, 1871; E. Viguier, *Fragments et Correspondance,* Paris, 1875; R. Rosières, *Recherches sur la poésie contemporaine,* Paris, 1896, pp. 249-275; L. Schmidt, *Die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier,* Bonn, 1858; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, p. 465; Nicolás Rangel, *Los estudios universitarios de D. J. R. de A. y M.* (en el *Boletín de la Biblioteca Nacional de México;* México, 1913).

Saavedra Faxardo (Diego de). *Obras.* Bib. de Aut. Esp., t. XXV; *El texto primitivo de la República Literaria,* ed. M. Serrano y Sanz, Madrid, 1907; *Cartas, 1643-1648,* en *Coleccion de documentos inéditos para la historia de Espa-*

ña (1884), t. LXXXII, pp. 3-62.—Consúltense: P. Tejera, *Saavedra Fajardo: sus pensamientos, sus poesías, sus opúsculos,* Madrid, 1884; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, 466; F. Cortines y Marube, *Ideas jurídicas de S. F.,* Sevilla, 1907.

Sâ de Miranda (Francisco de). *Poesías,* ed. Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, Halle, 1881.

Sabios (Libro de los doze). Ed. [con el título de *Libro de la nobleza y lealtad*] A. M. Burriel [quizá Miguel de Manuel Rodriguez], en *Memorias para la vida del santo rey Fernando III,* Madrid, 1800, pp. 188-206 [algunos fragmentos reimpr. en M. Lafuente, *Historia de España,* (1851), t. V, pp. 485-494].

Sabuco de Nantes Barrera (Oliva). *Obras,* ed. O. Cuartero, Madrid, 1888; *Coloquios,* (2), Bib. de Aut. Esp., t. LXV.—Consúltense: J. M. Hidalgo, *Doña Oliva de Sabuco no fué escritora,* en *Revista de Archivos,* etc. (julio 1903), t. VII, pp. 1-13; J. M. Guardia, en *Revue philosophique,* Paris, 1886, t. XII, pp. 42-60 y 272-292.

Salas Barbadillo (Alonso Gerónimo). *Obras,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1907-1909, 2 vol. (Colección de escritores castellanos, t. CXXVIII y CXXXIX); *La hija de Celestina* (Coleción clásica de obras picarescas, t. I); *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Helena,* ed. F. Holle (Bibliotheca Romanica); *Entremeses* (14), ed. E. Cotarelo y Mori, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XVII; *El cortesano descortés* y *El necio bien afortunado,* ed. F. R. de Uhagón (Soc. de biblióf. españoles), 1894; *El Curioso y Sabio Alejandro,* Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII.—Consúltese: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 466-469.

Salazar (Eugenio de). *Cartas,* ed. P. de Gayangos (Soc. de biblióf. españoles), Madrid, 1866; Bib. de Aut. Esp., t. LXII; *Cartas inéditas,* ed. A. Paz y Mélia, en *Sales españolas,* 2.ª serie, Madrid, 1902, pp. 211-276; *Silva de poesía* (Extracto), ed. B. J. Gallardo, *Ensayo,* etc., col. 326-395.—Consúltense: C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 469-470; A. Mussafia, *Ueber eine spanische Handschrift der Wiener Hofbibliothek,* en *Sitzungsberichte der Kaiserlinchen Akademie der Wissenschaften,* Wien, 1867, t. LVI, pp. 83-124.

Salazar y Torres (Agustín). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XLII y XLIX.

Samaniego (Félix María de). *Poesías.* Bib. de Aut. Esp., t. LXI; *Obras inéditas o poco conocidas,* ed. [con biografía] E. Fernández de Navarrete, Vitoria, 1866.

Sanchez (Miguel). *La Isla barbara* y *La Guarda cuidadosa,* ed. H. A. Rennert, Boston, 1896; *La Guarda cuidadosa,* Bib. de Aut. Esp., t. XLIII; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. X, XXXV y XLII.—Consúltense: A. L. Stiefel, *Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie* (1897), pp. 95-98; J. D. Fitz-Gerald, *Modern Language Notes* (1898), t. XIII, pp. 100-108.

Sánchez de Badajoz (Diego). *Recopilación en metro,* Madrid, 1882-1886, 2 vol.

Sánchez de Badajoz (Garci).—Consúltense: E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria,* Madrid, 1901, pp. 33-52; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Revista crítica,* etc., (Abril 1897), pp. 114-133; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. VI, pp. cccvi-cccxxi.

Sánchez de las Brozas (Francisco).—Consúltense: *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (1843), t. II; Raimundo de Miguel: *Biografía del Maestro F. S. de las B.* (en el tomo V del *Catalogus librorum* de J. Gómez de la Cortina; 1859, pp. 669-873).

Sánchez de Tovar (Fernan). *Crónica de Alfonso Onceno,* ed. C. Rosell, Bib. de Aut. Esp., t. LXVI.

Sánchez de Vercial (Clemente). *Libro de los enxemplos* [cccxcv], ed. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp., t. LI; [suplemento], ed. A. Morel-Fatio, en *Romania* (1878), t. VII, pp. 481-526.—Consúltense: Th. de Puymaigre, *Les vieux auteurs castillans,* Paris, 1890, t. I, pp. 107-113; *The Exempla, or illustrated stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry,* ed. T. F. Crane (Folk-Lore Society Publications, t. XXVI), London, 1890.

Sancho II. *Cantar de Gesta de Don Sancho II de Castilla,* ed. J. Puyol y Alonso, Madrid, 1912 (con estudio).

San José (Fray Gerónimo de).—Consúltense: J. Godoy Alcántara, *Discurso de entrada a la Real Academia de la Historia,* Madrid, 1870; M. Gómez Uriel, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas,* etc., Zaragoza, 1884, t. I, pp. 465-470; M. Mir, introd. a la *Conquista de las Islas Malucas* [de B. Leonardo de Argensola] Zaragoza, 1891, pp. cxxi-cxxiv.

San Pedro (Diego de). *Carcel de Amor* [reimp. de la ed. de 1492], ed. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica,* t. XV; Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VIII; *Arnalte y Lucenda,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique,* t. XXV.

Santa Cruz de Dueñas (Melchor). *Floresta española,* en *Floresta general,* Soc. de biblióf. madrileños, t. III.

Santillana (Marqués de). *Cancionero.* Ed. R. Foulché-Delbosc, en *Cancionero Castellano del siglo XV.* Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIX; *Obras,* ed. J. Amador de los Ríos, Madrid, 1852; *Bias contra fortuna* [facsímile de la ed. de Sevilla, 1502, por Archer M. Huntington], New York, 1902, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego,* ed. U. Cronan, en *Revue hispanique* (1911), t. XXV, pp. 134-176; *Testament du marquis de S.,* ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1911), t. XXV, pp. 114-133.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. V, pp. LXXXVIII-CXLIV; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura spagnuola,* Milano, 1902, pp. 127-186; M. Schiff, *La Bibliothèque du marquis de Santillane,* Paris, 1905 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, fasc. 153); A. Vegue y Goldoni, *Los Sonetos «al italico modo» de don Iñigo Lopez de Mendoza: estudio crítico y nueva edición de los mismos,* Madrid, 1911.

Santisteban y Osorio (Diego de). *Quarta y quinta parte en que se prosigue y acaba la historia de D. Alonso de Ercilla,* Madrid, 1735 [a continuación de *La Araucana*].

Santob (Rabbi). *Proverbios morales.* Bib. de Aut. Esp., t. LVII.—Consúltense: L. Stein, *Untersuchungen über die Proverbios morales von Santob de Carrion,* Berlin, 1900; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. III, pp. CXXIV-CXXXVI.

Sanz (Eulogio Florentino). — Consúltense: E. Carrere, *De la vida de un poeta,* en *La Ilustración española y americana* (1908), t. LXXXV, pp. 139 y 142.

Sarmiento (Martín).—Consúltense: A. López Peláez, *El gran gallego,* La Coruña, 1895; A. López Peláez, *Los Escritos de Sarmiento y el siglo de Feijóo,* La Coruña, 1901.

Selgas y Carrasco (José). *Obras,* Madrid, 1882-1894. 13 vol.

Sepulveda (Comedia de). Ed. E. Cotarelo y Mori en *Revis-*

ta Española de literatura, historia y arte (1.º de febrero al 1.º de junio 1901).

Sepulveda (Lorenzo de). *Romances nueuamente sacados de historias antiguas de la cronica de España,* etc., [facsímile de la ed. de 1551 por Archer M. Huntington], New York, 1903.

Sigüenza (José de). *Historia de la Orden de San Jerónimo,* ed. J. Catalina Garcia, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VIII y XII.

Silvestre (Gregorio). *Poesias.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXII y XXXV. — Consúltense: D. García Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico,* etc., Madrid, 1890; H. A. Rennert, en *Modern Language Notes* (1899), t. XIV, col. 457-465; F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto,* etc., Madrid, 1903, pp. 32-35.

Simón Abril (Pedro).—Consúltense: J. Mario e Hidalgo, *Cultura intelectual y artística (Estudios para la historia de la ciudad de Alcaraz),* en *Revista de Archivos,* etc. (1908), t. XVIII, pp. 384-415; M. Marfil, *Pedro Simón Abril: sus ideas políticas y sociales,* en *Nuestro Tiempo* (1908), t. VIII, pp. 195-205.

Solis y Rivadeneyra (Antonio de). *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp., t. XXIII; [en colaboración], Bib. de Aut. Esp., t. XIV; *Historia de la conquista de Méjico,* Bib. de Aut. Esp., t. XXVIII; *Poesias,* Bib. de Aut. Esp., t. XIII. Consúltese: D. E. Martell, *The Dramas of Don Antonio de Solis y Rivadeneyra,* Philadelphia, 1903.

Somoza (José). *Obras en prosa y en verso,* ed. J. R. Lomba y Pedraja, Madrid, s. f.

Suárez de Figueroa (Cristóbal). *El Passagero,* ed. R. Selden Rose, en la Soc. de Biblióf. Esp., Madrid, 1913.— Consúltense: J. P. Wickersham Crawford, *The Life and works of Christóbal Suárez de Figueroa,* Philadelphia, 1907 [trad. castellana de N. Alonso Cortés, Valladolid, 1911]; H. A. Rennert, *Some documents in the life of Christoval Suarez de Figueroa,* en *Modern Language Notes* (1892), t. VII, col. 398-410; J. P. Wickersham Crawford, *Some notes on «La Constante Amarilis» of C. S. de F.,* en *Modern Language Notes* (1906), t. XXI, col. 8-11.

Tafur (Pero). *Andanças e viajes* (Col. de libros raros o curiosos, t. VIII).—Consúltese: R. Ramírez de Arellano, en *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1902), t. XLI, pp. 273-293.

Tamayo y Baus (Manuel). *Obras,* Madrid, 1898-1900, 4 vol. Consúltense: M. Sicars y Salvadó, *Don Manuel Tamayo y Baus: estudio crítico-biográfico,* Madrid, 1906; E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria de España,* Madrid, 1901, pp. 363-403.

Tarrega (Francisco Agustín). *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp., t. XIII.—Consúltese: J. Serrano Cañete, *El canónigo Francisco Agustín Tárrega, poeta dramático del siglo XVI: estudio biográfico-bibliográfico,* Valladolid, 1889.

Téllez (Gabriel). Véase Tirso de Molina.

Teresa de Jesús (Santa). *Obras,* ed. V. de la Fuente, Madrid, 1881, 6 vol.; *Escritos,* ed. V. de la Fuente, Bib. de Aut. Esp., t. LIII y LV; [reprod. fototípicas de la *Vida* (Madrid, 1873) y *Las Moradas* (Sevilla, 1582)].—Consúltense: C. A. Wilkens, *Zur Geschichte der spanischen Mystik, Teresa de Jesús,* en *Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie* (1862), t. V, pp. 111-180; H. de Curzon, *Bibliographie Térésienne,* Paris, 1902; Sra. Gabriela Cunninghame Graham, *Santa Teresa: her life and times,* London, 1894, 2 vol.; A. Morel-Fatio, *Les lectures de sainte Thérèse,* en *Bulletin hispanique* (1908), t. X, pp. 17-67; A. Morel-Fatio, *Les deux premières éditions des œuvres de sainte Thérèse,* en *Bulletin hispanique* (1908), t. X, pp. 87-94; *Œuvres complètes,* trad. nueva por las Carmelitas del primer monasterio de París, 1907-1911; *El retrato de Santa Teresa,* en *Revista de Archivos,* etc. (1909), t. XX, pp. 1-15; H. Delacroix, *Etudes d'histoire et de psychologie du mysticisme: les grands mystiques chrétiens,* Paris, 1908; M. von Waldberg, *Studien und Quellen zur Geschichte des Romans. I. Zur Entwicklungsgeschichte der «Schönen Seele» bei den spanischen Mystikern,* Berlin, 1910; Miguel Mir, *Santa Teresa de Jesús,* Madrid, 1912 (dos volúmenes).

Timoneda (Juan de). *Obras completas,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Valencia, 1911, 1 vol. publicado [*Teatro profano*]; *El Buen Aviso y portacuentos,* ed. R. Schevill, en *Revue hispanique* (1911), t. XXIV, pp. 171-254; *El Patrañuelo* y *El Sobremesa y el alivio de caminantes,* Bib. de Aut. Esp., t. XXXV; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. X, XV y XLI; *Los ciegos y el mozo* y *Los Menecmos,* Bib. de Aut. Esp., t. II; *Coloquio pastoril,* Bib. de Au.t Esp., t. XXXV.—Consúltense: R. Schevill, *Some forms of the riddle question,* etc. (University of California Pu-

blications in Modern Philology, Berkeley, 1911, t. II, pp. 183-237); M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VII, pp. XLI-LVIII; J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales,* etc., Madrid, 1911, pp. 68-77.

Tirso de Molina [seudónimo de Gabriel Téllez]. *Comedias escogidas* (37), ed. J. E. Hartzenbusch, Bib. de Aut. Esp., t. II; *Teatro escogido* (36 *comedias* y fragmentos de 11 *comedias),* ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, 1839-1842, 12 vol.; *Comedias* (53), ed. E. Cotarelo y Mori [con buena biografía], Nueva Bib. de Aut. Esp., t. IV y IX; *Los tres maridos burlados,* Bib. de Aut. Esp., t. XVIII; *Entremeses del siglo XVII, atribuidos al Maestro T. de M.*, ed. [con carta histórica y crítica] El Bachiller Mantuano [i. e. A. Bonilla y San Martín]; *Don Gil de las Calzas verdes*, ed. B. P. Bourland, New York, 1901; *Vida de la Santa Madre de Cervellon,* etc., ed. Menéndez y Pelayo, en *Revista de Archivos,* etc., (1908), t. XVIII, pp. 1-17, 248-256; t, XIX, pp. 262-273; (1909), t. XXI, pp. 139-157, 567-570.—Consúltense: A. Farinelli, *Don Giovanni: note critiche,* Torino, 1896; A. Farinelli, *Cuatro palabras sobre don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir,* en *Homenaje á Menéndez y Pelayo,* Madrid, 1899, t. I, pp. 205-222; G. Gendarme de Bévotte, *La Légende de Don Juan,* etc., Paris, 1906; M. Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria,* 2.ª serie, pp. 131-198; P. Muñoz Peña, *El teatro del Maestro Tirso de Molina,* Madrid, 1889; R. Menéndez Pidal, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de R. M. P.: «El condenado por desconfiado»,* Madrid, 1902; R. Menéndez Pidal, *Más sobre las fuentes del Condenado por desconfiado,* en *Bulletin hispanique* (1904), t. VI, pp. 38-43; A. Morel-Fatio, *«La Prudence chez la femme», drame historique de T. de M.,* en *Études sur l'Espagne,* 3.ª serie, pp. 27-72; S. Griswold Morley, *The use of the verse-forms (strophes) by T. de M.,* en *Bulletin hispanique* (1905), t. VII, pp. 387-408; M. A. Buchanan, *Partinuplés de Bles: An episode in Tirso's Amar por señas,* en *Modern Language Notes* (1906), t. XXI, pp. 3-8; V. Said Armesto, *La leyenda de Don Juan*, etc., Madrid, 1908; Señora Doña B. de los Ríos de Lampérez, *Del siglo de oro (Estudios literarios),* Madrid, (1910), pp. 1-112, 229-275; Sra. D.ª B. de los Ríos de Lampérez, *El «Don Juan»*

de Tirso de Molina, en *Archivo de investigaciones históricas* (1911), t. I, pp. 7-30; J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales*, etc. Madrid, 1911, pp. 97-122; Th. Schröder, *Die dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage,* etc., Halle a S., 1912.

Torquemada (Antonio de). *Colloquios satiricos.* Nueva Bib. de Aut. Esp., t. VII.

Torre (Alfonso de la). *Vision delectable de la filosofía y artes liberales, metafísica y filosofía moral.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI.—Consúltese: J. P. Wickersham Crawford, *The Seven Liberal Arts in the «Vision Delectable» of Alfonso de la Torre,* en *The Romanic Review* (1913), t. IV. pp. 58-75.

Torre (Francisco de la). *Obras* [facsímile de la primera ed. (1631) por Archer M. Huntington], New York, 1903. Consúltese: A. Fernández Guerra y Orbe, *Discursos leidos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española,* Madrid, 1860, t. II, pp. 79-104.

Torres Naharro (Bartolomé). *La Propaladia,* ed. M. Cañete y M. Menéndez y Pelayo [2.° vol. con excelente estudio por este último crítico], en los *Libros de Antaño,* t. IX y X [véase la recensión de A. L. Stiefel, en *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* (1903), t. XXIV, col. 119-126]; A. L. Stiefel, *Zur Bibliographie des Torres Naharro,* en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (1907), t. CXIX, pp. 195-196.

Torres y Villarroel (Diego de). *Obras.* Madrid, 1794-1799, 15 vol; *Vida,* ed. F. de Onís, Madrid, 1912 (*Clásicos castellanos*).—Consúltese: A. García Boiza, *Don Diego de Torres Villarroel,* Salamanca, 1911.

Tres Reyes dorient (Libro dels). Bib. de Aut. Esp., t. LVII; *Libro de los Tres Reyes de Oriente* [facsímile del manuscrito de la Biblioteca del Escorial], New York, 1904.

Tristan de Leonis (Libro del esforçado cauallero Don) Ed. (reproducción de la de 1528) A. Bonilla y San Martín (en el tomo I de *Libros de Caballerías,* Madrid, 1907); ed. (reprod. de la de 1501) y estudio preliminar de A. Bonilla y San Martín, Soc. de biblióf. madrileños, t. VI; *Tristán de Leonis* (fragmento del Vaticano); ed. A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1912-1913—Consúltese: G. T. Northup, *The Italian origin of the Spanish*

prose Tristram versions, en *The Romanic Review* (1912), t. III, pp. 194-222.

Urrea (Pedro Manuel de). *Penitencia de Amor*, ed. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica*, t. X; *Cancionero*, Biblioteca de escritores aragoneses, Zaragoza, 1875, t. II. Consúltense: R. Foulché-Delbosc, *La Penitencia de Amor de P. de M. de U.*, en *Revue hispanique* (1902), t, IX, pp. 200-215; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos*, etc., t, VII, pp. ccliv-cclxxx; M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Nueva Bib. de Aut. Esp., t. XIV, pp. clx-clxvii.

Valdés (Alfonso de).—Consúltense: *A. V. Litteras XL ineditas*, ed. E. Boehmer, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, pp. 385-412; E. Boehmer, *Spanish Reformers*, Strassburg-London, 1874, t. I, pp. 65-115.

Valdés (Juan de). *Dialogo de Mercurio y Caron*, ed. E. Boehmer, en *Romanische Studien* (1881), t. VI, Heft XIX; *Dialogo de la lengua*, ed. E. Boehmer, en *Romanische Studien* (1895), t. VI, Heft XXII; *Trataditos*, ed. E. Boehmer, Bonn, 1880; *Ziento i diez considerazione*s, ed. L. de Usóz i Rio, Londres, 1863; *Le cento e dieci considerazioni di Giovanni Valdesso*, ed. E. Boehmer; *Commentary upon I Cor.*, tr. por J. T. Betts, London, 1883.—Consúltense: B. B. Wiffen, *Life and writings of Juan Valdes otherwise Valdessio*, London, 1865; E. Boehmer, *Spanish Reformers*, Strassburg-London, 1874-1883, t. I y II; Fermin Caballero, *Conquenses ilustres*, Madrid, 1875, t. IV; M. Carrasco, *Alfonso et Juan de Valdés, leur vie et leurs écrits religieux*, Genève, 1880; M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II, pp. 149-206 y t. III, pp. 843-848; E. Boehmer, *Revista Cristiana*, Madrid, 1885-1887; C. A. Wilkens, *Geschichte des spanischen Protestantismus im 16 Jahrhundert*, Gütersloh, 1888; W. Webster, *Gleanings in Church History*, London, 1903, pp. 136-157; B. Croce, *Una data importante nella vita di Juan de Valdés*, en *Archivio storico per le provincie napolitane* (1903), fasc. I; *Dialogo de Mercurio y Caron*, trad. danesa por E. Gigas, Kjöbenhavn, 1904; A. Stor, *Julia Gonzaga y Juan de Valdés*, en *La Ilustración Española y Americana* (1906), t. LXXXI, pp. 124, 126-127; E. Boehmer, en *Realencyclopädie für*

protestantische Theologie und Kirche (Leipzig, 1908), t. XX, pp. 380-390; J. Heep, *Juan de Valdés in seinem Verhältnis zu Erasmus und dem Humanismus*, Leipzig, 1909.

Valdivielso (José de). *Autos sacramentales* (5). Bib. de Aut. Esp., t. LXIII; *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca san Josef*, Bib. de Aut. Esp., t. XXIX; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXV y XLII.—Consúltese: J. Mariscal de Gante, *Autos sacramentales*, Madrid, 1911, pp. 123-143.

Valencia (Pedro de).—Consúltense: M. Serrano y Sanz, *Pedro de Valencia: estudio biográfico y crítico*, en *Revista de Archivos*, etc. (1899), t. III, pp. 144-176, 290-312, 321-334 y 392-416; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, pp. 489-491.

Valera (Diego de). *Epístolas... con otros cinco tratados del mismo autor*, ed. J. A. de Balenchana, Soc. de biblióf. españoles, 1878; *Memorial de diversas hazañas*, Bib. de Aut. Esp., t. LXX.—Consúltense: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos*, etc., t. V, pp. ccxxvi-cclvi; G. Cirot, *Les histoires générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II (1284-1556)*, Bordeaux, 1905, pp. 40-44, y *Bulletin hispanique* (1909), t. XI, p. 447.

Valera (Juan). — Consúltense: Sra. D.ª E. Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios* (Obras completas, t. XXXII), pp. 217-280; Conde de Casa-Valencia, *Necrología del Excmo. Sr. D. J. V.*, Madrid, 1905; Conde de las Navas, *Don Juan Valera: apuntes del natural*, Madrid, 1905.

Valladares de Valdelomar (Juan). *Cavallero venturoso*, ed. A. Bonilla y M. Serrano; Madrid, 1902; dos tomos.

Vega (Alonso de la). *Tres comedias*, ed. M. Menéndez y Pelayo, Halle, 1905; *Amor vengado, paso*, ed. E. de Ochoa, en *Tesoro del teatro español*, Paris, 1838, t. I, pp. 200-201 (Colección de los mejores aut. esp., t. X).—Consúltese: J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, p. 18.

Vega (Garcilasso de la). Véase Lasso de la Vega.

Vega (Ventura de la). *Obras poéticas*, Paris, 1866 [ed. incompleta].—Consúltense: Conde de Cheste, *Elogio fúnebre* (23 febrero 1866), en *Memorias de la Academia*

Española (1870), t. II, pp. 432-467 [este volumen contiene también el *Libro primero de la Eneida, traducido en verso castellano* por V. de la V.]; E. Piñeyro, *El romanticismo en España,* pp. 221-223; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos,* t. IV, pp. CXLVI-CLXI.

VEGA CARPIO (Lope Felix de). *Obras,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Real Academia Española, Madrid, 1890-1902, 13 vol. publicados; *Comedias escogidas* (111), ed. J. E. Hartzenbusch, Bib. de Aut. Esp., t. XXIV, XXXIV, XLI y LII; *Autos* (5), Bib. de Aut. Esp., t. LVIII; A. Restori, *Degli «Autos» di Lope de Vega Carpio,* Parma, 1898 [contiene *Auto de la Vuelta de Egipto, Auto de la Concepcion, Comedia del Negro del Mejor Amo*]; *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso,* Madrid, 1776-1779, 21 vol.; *Rimas... con el nuevo arte de hazer comedias en este tiempo* [facsímile de la ed. de 1609 por Archer M. Huntington], New York, 1903; *Romancero espiritual,* etc. [facsímile de la ed. de 1624 por Archer M. Huntington], New York, 1903; *Obras no dramáticas,* ed. C. Rosell, Bib. de Aut. Esp., t. XXXVIII; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XXXV, XXXVI y LII; *Comedias inéditas* (3) en *Colección de libros españoles raros o curiosos,* t. VI; R. Anschütz, *Boccaccios Novelle vom Falken und ihre Verbreitung in der Litteratur nebst Lope de Vegas Komödie «El halcon de Federico»,* Erlangen, 1892, [con reimp. de *El halcon de Federico*]; *Sin secreto no ay amor,* ed. H. A. Rennert, Baltimore, 1894; A. Restori, *Una collezione di Commedie di Lope de Vega Carpio,* Livorno, 1896; *Los Guzmanes de Toral,* ed. A. Restori, en *Romanische Bibliothek,* Halle A. S., 1899, t. XVI; *Las burlas veras,* ed. S. L. Millard Rosenberg, Philadelphia, 1912; *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo,* ed. A. Morel-Fatio, en *Bulletin hispanique* (1901), t. III, pp. 364-405 (véase la recensión de A. Bonilla en *Revista de Archivos);* E. Mele, *Poésies de Lope de Vega, en partie inédites,* en *Bulletin hispanique* (1901), t. III, pp. 349-364; *Some unpublished verses of Lope de Vega,* ed. J. P. Wickersham Crawford, en *Revue hispanique* (1908) t. XIX, pp. 455-465; *La moza de cántaro;* ed. M. Stathers, New York, 1913.—Consúltense: H. A. Rennert, *The Life of Lope de Vega,* Glasgow-London-Philadelphia, 1904 [con bibliografía de las obras dramáticas

hecha por J. R. Chorley y aumentada por H. A. R.]; A. Morel-Fatio, *Les origines de Lope de Vega,* en *Bulletin hispanique* (1905), t. VII, pp. 38-53; *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos,* ed. A. Tomillo y C. Pérez Pastor, Madrid, 1901; C. Pérez Pastor, *Datos desconocidos para la vida de Lope de Vega,* en *Homenaje a Menéndez y Pelayo,* Madrid, 1899, t. I, pp. 589-599; C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español,* Madrid, 1901; J. Ibero Ribas y Canfranc [i. e. F. Asenjo Barbieri], *Ultimos amores de L. de V. C.,* Madrid, 1876; J. Ormsby, *Lope de Vega,* en *Quarterly Review* (1894), t. CLXXIX, pp. 486-511; G. Reynier, *Le dernier amour de Lope de Vega,* en *Revue de Paris* (1.° Julio 1897); F. Grillparzer, *Studien zum spanischen Theater,* en *Grillparzers sämtliche Werke,* ed. A. Sauer, Stuttgart, s. f., t. XVII; A. Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega,* Berlin, 1894; W. Hennigs, *Studien zu Lope de Vega Carpio: eine Klassification seiner Comedias,* Göttingen, 1896; E. Günthner, *Studien zu Lope de Vega,* Rottweil, 1895; A. Ludwig, *Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise,* Berlin, 1898; W. von Wurzbach, *Lope de Vega und seine Komödien,* Leipzig, 1899; E. Dorer, *Die Lope de Vega-Litteratur in Deutschland,* Zürich, 1877; A. L. Stiefel, *Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie* (1884), col. 284-287 y 395-400; A. L. Stiefel, *Ueber die Chronologie von Jean de Rotrous dramatischen Werken,* en *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* (1894), t. XVI, pp. 1-49; G. Steffens, *Jean de Rotrou als Nachahmer Lope de Vegas,* Berlin, 1891; A. L. Stiefel, *Jean Rotrous «Cosroès» und seine Quellen,* en *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* (1901), t. XXIII, pp. 69-188; A. L. Stiefel, *Ueber Jean Rotrous spanische Quellen,* en *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* (1906), t. XXIX, pp. 195-234; G. Klausner, *Die drei Diamanten des Lope de Vega und die Magelonen-Sage,* Berlin, 1907; H. A. Rennert, *Lope de Vega's comedia «Santiago el Verde»,* en *Modern Language Notes* (1893), t. VIII, col. 331-343; F. Wolf, *Ueber Lope de Vegas «Ccmedia famosa de la reina María»,* en *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften,* Wien (1855), t. XVI, pp. 241-279; Sra. J. Lucie Lary, *La «Jerusalem conquistada» de Lope de Vega y la «Ge-*

rusalemme liberata» *du Tasse*, en *Revue des langues romanes*, 5.ª serie, Montpellier, 1898, pp. 164-203; H. A. Rennert, *The Staging of Lope de Vega's comedias*, en *Revue hispanique* (1906), t. XV, pp. 453-485; J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales*, etc., Madrid, 1911, pp. 144-256; U. Bucchioni, *Torquato Tasso e Lope Felix de Vega Carpio*, Rocca S. Casciano, 1910.

Velazquez de Velasco (Luis Josef), marqués de Valdeflores, *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. LXVII; *Juicios críticos*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII y XLII.

Velez de Guevara (Luis) *Comedias* (6). Bib. de Aut. Esp., t. XLV; *Comedias* (3) [en colaboración], Bib. de Aut. Esp., t. XIV y LIV; *El águila del agua y batalla naval de Lepanto*, ed. A. Paz y Mélia, en *Revista de Archivos*, etc. (1904), t. X, pp. 182-200, 307-325; t. XI, pp. 50-67; *Algunas poesías inéditas*, ed. A. Bonilla y San Martín, Zaragoza, 1902; *El Diablo cojuelo*, ed. A. Bonilla y San Martín, 2.ª ed., Soc, de biblióf. madrileños, t. II, 1910.—Consúltense: F. Pérez y González, *El Diablo cojuelo: notas y comentarios*, etc., Madrid, 1903; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte III, Madrid, 1907, pp. 499-515; Th. G. Ahrens, *Zur Charakteristik des spanischen Dramas im Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Halle a. S., 1911.

Veragüe (Pedro de). *Doctrina de la Discriçion*, ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue hispanique* (1906), t. XIV, pp. 565-597; [*Tractado de la Doctrina*], Bib. de Aut. Esp., t. LVII.

Vergara (Juan de).—Consúltense: A. Bonilla y San Martín: *Clarorvm Hispaniensivm Epistolae*, Parisiis, 1901 (*Revue Hispanique*, VIII); M. Serrano y Sanz, *Juan de Vergara y la Inquisicion de Toledo*, en *Revista de Archivos*, etc. (1901), t. V, pp. 896-912; (1902), t. VI, pp. 29-42 y 466-486.

Verge Maria (Obres o Trobes en lahors de la), ed. F. Martí Grajales, Valencia, 1894.—Consúltense: J. E. Serrano y Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*, etc., Valencia, 1898-1899, pp. 432-455.

Vicente (Gil). *Obras*, ed. J. V. Barreto Feio y J. Gomes Monteiro, Hamburgo, 1834, 3 vol., reimpr. Lisboa, 1843; *Obras*, Lisboa, 1852, 3 vol.; *Obras*, ed. Mendes dos Remedios, Coimbra, 1907-1912, 2 vol.; *Auto da festa: obra*

desconhecida, ed. Conde de Sabugosa, Lisboa, 1906.— Consúltense: Th. Braga, *Historia da litteratura portugueza* [*Gil Vicente e as origens do theatro nacional*], Porto, 1898; Sra. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Grundriss der romanischen Philologie,* t. II, 2 Abt., pp. 280-287; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* t. VII, pp. CLXIII-CCXX; J. da Annunciada, *Gil Vicente,* en *Revista lusitana* (1900-1901), t. VI, pp. 59-63 [Extracto de la inédita *Historia da litteratura poetica portugueza* de J. de Annunciada († 1847)]; W. E. A. Axon, *Gil Vicente and Lafontaine: a Portuguese parallel of «La laitière et le pot au lait»,* en *Transactions of the Royal Society of Literature* (1902), t. XXXIII, pp. 215-227; A. L. Stiefel, *Zu Gil Vicente,* en *Archiv für das studium der neueren Sprachen und Literaturen* (1907), t. LXIX, pp. 195-196; J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales,* etc., Madrid, 1911, pp. 48-50.

VILLALPANDO (Juan de). *Sonetos,* ed. B. G. Gallardo, *Ensayo,* etc., t. I, col. 535-536.

VILLAMEDIANA (Conde de). *Poesias.* Bib. de Aut. Esp., t. XLII.—Consúltense: E. Cotarelo y Mori, *El conde de Villamediana,* Madrid, 1886; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, pp. 482-487.

VILLAVICIOSA (José de). *La Mosquea,* Bib. de Aut. Esp., t. XVII. — Consúltese: J. R. Wickersham Crawford, *Teofilo Folengo's «Moschaea» and J. de V's La Mosquea,* en *Publications of the Modern Language Association of America* (1912), t. XXXVII, pp. 76-97.

VILLAVICIOSA (Sebastián de). *Comedia* [en colaboración], Bib. de Aut. Esp., t. XLVII.

VILLEGAS (Antonio de). Véase *Abencerraje (El) y la hermosa Xarifa.*

VILLEGAS (Esteban Manuel de). *Las Eroticas y traduccion de Boecio,* 2.ª ed., Madrid, 1797, 2 vol.; *Poesías,* Bib. de Aut. Esp., t. XLII y LXI.—Consúltese: A. Cánovas del Castillo, *Noticias,* etc., en M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles,* Madrid, 1881, t. III, pp. 859-875.

VILLENA (Enrique de). *Arte de trobar,* ed. M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos,* etc., t. V, pp. 3-17; *El Arte cisoria,* ed. F. B. Navarro, Madrid-Barcelona, 1879; *Libro del Aojamiento ó fascinologia,* en *Revista contemporánea* (1876), t. IV, pp. 405-422.—Consúltense: E. Co-

tarelo y Mori, *Don Enrique de Villena,* Madrid, 1896; M. Schiff, *La première traduction espagnole de la Divine Comédie,* en *Homenaje á Menéndez y Pelayo,* Madrid, 1899, t. I, pp. 269-307; E. Dorer, *Heinrich von Villena, ein Spanischer Dichter und Zauberer,* en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur* (1887), t. XXVII, pp. 129-144.

Virués (Cristóbal de). *La gran Semiramis,* London, 1858; *Historia del Monserrate,* Bib. de Aut. Esp., t. XVII.—Consúltese: E. von Münch-Bellinghausen, *Virues' Leben und Werke,* en *Jahrbuch für romanische und englische Literatur,* Berlin, 1860, t. II, pp. 139-163.

Vives (Juan Luis).—Consúltense: A. Bonilla y San Martín, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento,* Madrid, 1903; *The Dialogues* [trad. inglesa], ed. F. Watson, London, 1908; F. Watson, *Vives and the Renaissance: Education of Women,* London, 1912; F. Watson, *Vives: on education* [trad. inglesa de *De tradendis disciplinis,* con introducción], Cambridge, 1913.

Ximenez de Enciso (Diego). — Consúltense: R. Schevill, *The Comedias of D. X. de E.,* en *Publications of the Modern Language Association of América* (1903), t. XVIII, pp. 194-210; J. P. Wickersham Crawford, *El Principe Don Carlos of X. de E.,* en *Modern Language Notes* (1907), t. XXII, pp. 238-241; C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña,* parte III, 391-392.

Ximenez de Rada (Rodrigo). *Hispaniae ilustratae... scriptores varii,* ed. A. Schott, Francofurti, 1603-1608, t. I; *PP. Toletanorum Opera;* ed. Lorenzana, Madrid, 1782-1793, t. III.—Consúltense: Marqués de Cerralbo, *El Arzobispo D. Rodrigo* (Discurso), Madrid, 1908; Rafael Ballester y Castells, *Las fuentes narrativas de la historia de España durante la Edad Media,* Palma de Mallorca, 1908, p. 75 y sigs.

Yannes (Rodrigo). Véase *Alfonso Onceno (Poema de).*

Yañez y Ribera (Gerónimo de Alcalá). Véase Alcalá.

Yuçuf (Poema de). El Poema de José, ed. H. Morf, Leipzig, 1883; M. Schmitz, *Ueber das altspanische Poema de José,* en *Romanische Forschungen* (1901), t. XI, pp. 315-411 y 623-627; Bib. de Aut. Esp., t. LVII [estas ediciones reproducen el Ms. de la Bib. Nacional de Madrid, la primera en caracteres árabes; las otras dos traen transcripción en caracteres latinos]; *Poema de Yúçuf,* ed.

R. Menéndez Pidal, en *Revista de Archivos*, etc. (1902), t. VII, pp. 91-129, 276-309 y 347-362 [esta edición reproduce el Ms. de la Academia de la Historia de Madrid en caracteres árabes y latinos].—Consúltense: J. Saroïhandy, *Remarques sur le Poème de Yúçuf*, en *Bulletin hispanique* (1904), t. VI, pp. 182-193; J. D. M. Ford, *The old Spanish sibilants*, en *Studies and Notes in Philology and Literature*, Harvard University (1900), t. VII, pp. 153-159; M. Grünbaum, *Gesammelte Aufsätze zur Sprach- und Sagenkunde* (Berlin, 1901), pp. 548-551, 563-593.

ZAPATA (Luis de). *Misceldnea*, ed. P. de Gayangos, en *Memorial histórico español*, Madrid, 1859, t. XI.

ZAYAS Y SOTOMAYOR (María de). *Novelas*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII.

ZORRILLA (José). *Obras dramáticas y líricas*, ed. M. P. Delgado, Madrid, 1895, 4 vol.; *Galería dramática: Obras completas*, Madrid, 1905, 4 vol.; *Ultimos versos inéditos y no coleccionados*, Madrid, 1908; *Obras* [con biografía de I. de Ovejas], Paris, 1864, 3 vol.—Consúltense: A. de Valbuena, *José Zorrilla, estudio crítico-biográfico*, Madrid, 1889; E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, pp. 169-198.

ZUÑIGA (Francesillo de). *Epistolario* y *Crónica*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI.—Consúltense: F. Wolf, *Ueber den Hofnarren Kaiser Karls V. genannt el Conde don Frances de Zuñiga und seine Chronik*, en *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (Wien, 1850), t. VI, pp. 21-63; A. Morel-Fatio y H. Léonardon, *La «Chronique scandaleuse» d'un bouffon du temps de Charles-Quint*, en *Bulletin hispanique* (1909), t. XI, pp. 370-396; J. Menéndez Pidal, *Don Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V: Cartas inéditas*, en *Revista de Archivos*, etc. (1909), t. XX., pp. 182-200; t. XXI, pp. 72-95.

ZURITA (Gerónimo).—Consúltese: D. J. Dormer, *Progressos de la historia en el reyno de Aragon, y elogios de Geronimo Zvrita, sv primer coronista*, Zaragoza, 1680.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS Y DE TÍTULOS

A

B

C

D

E

F

G

M

N

O

P

Q

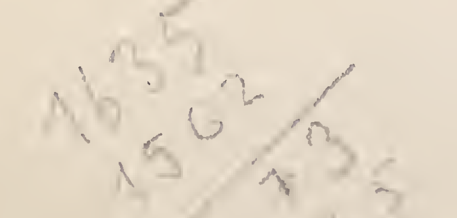
R

S

T

U

V



W

X

Y

Z

ERRATAS Y CORRECCIONES

Página	Línea	Dice	Debe decir
2	15	Axular	Axúlar
7	1	ADJAMIADA	ALJAMIADA
8	23	y el Arcediano	Arcediano
26	7	1247	1247?
28	29 y 30	instru-ción	instruc-ción
33	19	Abulmafá	Abulwafá
35	25	1310	1311
41	11	Procter	Proctor
50	15	Siete mil	1728
54	15	1308?	1311
61	5	1312	1311
70	30	Mr.	el Sr.
81	29 y 30	a Mr.	al Sr.
89	33	*Academia*	*Accademia*
100	23	Almela	Almella
105	24	1375	1379
147	3	Todi	Todi (1230?-1306)
173	5	filósofo	filólogo
179	29	buscaba	no buscaba
182	5	1519	1529
183	32	1534	1539
184	3	1542	1543
192	3	noventa	ciento noventa
281	8	don	con
318	8	*Membriano*	*Mambriano*
318	17	Lope	Pope
320	5	1663	1633
367	1	SALES	SALAS
421	13	infabilidad	infalibilidad

ÍNDICE GENERAL

Página

OBRAS DEL MISMO AUTOR

The Life of Miguel de Cervantes Saavedra; London, 1892,
A History of Spanish Literature; London, 1898. (*)
Lope de Vega and the Spanish Drama; London, 1902.
Cervantes in England; London, 1905.
Chapters on Spanish Literature; London, 1908. (**)
Littérature espagnole; Paris, 1913.
Miguel de Cervantes Saavedra; A Memoir; Oxford, 1913.
The Oxford Book of Spanish Verse; Oxford, 1913.

(*) Trad. española por A. Bonilla y San Martín, con Prólogo de M. Menéndez y Pelayo: Madrid, 1901; traducción francesa por H.-D. Davray: Paris, 1904.

(**) Trad. española por D. Mendoza, con Prólogo de R. J. Cuervo: Madrid, 1910.

"Un diablo más", cuya ruidosa armonía contrasta con la melodía solemne del Himno al Mesías. Valera ha dicho de Tarrega que solo con unos seres puede España aspirar al primer puesto entre todas las naciones europeas



